

Die Bilder des Menschen in der kinematografischen Anlage

Was uns der Film über den Menschen in der Welt zeigen kann
Eine Lektüre der Kinobücher von Gilles Deleuze

D I P L O M A R B E I T

zur Erlangung des Magistergrades der

Philosophie

an der Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften

der Universität Wien

eingereicht von

Ingrid Blasge

Wien, Mai 2004

Dank an

Richard Heinrich	(Betreuung)
Monika Wulz	(Ideen, Kino, Lektorat)
Stephan Fock	(Ideen, Kino, Lektorat)
Jörg Weitlaner	(Verständnis, Stütze, Lektorat)
Meine Eltern	(Ermutigung, finanzielle Unterstützung)

für die philosophische Begeisterung
Franz-Christian Keppel, Christian Kobald, Robert Schwarz

Zur Methode.....	5
Die kinematografische Anlage.....	8
<i>Die Wahrnehmung nach Bergson.....</i>	<i>8</i>
<i>Die Membran.....</i>	<i>13</i>
Exkurs 1: Echo aus der Biologie.....	15
Die Leinwandmembran.....	19
Exkurs 2: Der Automatismus - Die Maschine.....	21
Die Publikumsmembran.....	23
Die Autorenmembran.....	26
<i>Der Tausch.....</i>	<i>32</i>
Großer und kleiner Tausch.....	34
Der Antrieb der kinematografischen Anlage.....	35
Geistiger, körperlicher und soziokultureller Tausch.....	36
Film, Wirklichkeit und Zeit.....	41
<i>Die Zeit nach Bergson.....</i>	<i>45</i>
Exkurs 3: Der Augenzeuge.....	49
<i>Beschreibung, Erzählhandlung (narration) und Erzählung (récit).....</i>	<i>50</i>
Die Beschreibung.....	52
Die Erzählhandlung (narration).....	56
Die Erzählung (récit) und das Fabulieren.....	57
Les Maîtres fous.....	62
<i>Realitätsaspekte durch ästhetische Mittel.....</i>	<i>64</i>
<i>Sehnsucht nach Teilhabe.....</i>	<i>69</i>
Die Bilder des Menschen in der kinematografischen Anlage.....	72
<i>Film und visuelle Anthropologie.....</i>	<i>72</i>
<i>Erzählungen des Menschen, Bahnungen, große und kleine Bewegungen.....</i>	<i>74</i>
Das Diverse.....	74
Bahnungen, große und kleine Bewegungen.....	77
Das Band zwischen Mensch und Welt.....	84
<i>Einstellungen auf den Menschen.....</i>	<i>88</i>
Mensch und Milieu.....	91
Körpertechniken.....	93
Interaktionistische Soziologie in actu.....	97
Das Antlitz.....	98
Geschenk an die Menschen.....	100
Ein neuer Durchlauf.....	101
Bibliografie.....	102
Filmografie.....	107

Die wichtigsten Werke werden der einfacheren Lesbarkeit halber mit Siglen zitiert. Die nach dem Schrägstrich folgende Zahl bezeichnet die Seite, auf der sich das Zitat befindet.

- BB Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann.- Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998² (= stw 1288).
- ZB ders.: Das Zeit-Bild. Kino 2. Übersetzt von Klaus Englert.- Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997 (= stw 1289).
- MG Henri Bergson: Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist. Mit einer Einleitung von Erik Olger.- Hamburg: Felix Meiner Verlag 1991(= Philosophische Bibliothek 441).
- BR Robert Bresson: Notes sur le cinématographe. Préface de J.M.G. Le Clézio.- Paris: Éditions Gallimard 1988.
- WK André Bazin: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Mit einem Vorwort von Eric Rohmer, „Die ‘Summe’ von Bazin“, und einem Nachwort von François Truffaut, „Il faisait bon vivre“. Hrsg. von Hartmut Bitomsky, Harun Farocki und Ekkehard Kaemmerling.- Schauberg: DuMont 1975.

Zur Methode

Die vorliegende Arbeit ist ein Konglomerat. Eine lang zurückliegende Lektüre der Deleuzeschen Kinobücher und die Begeisterung für das Kino gaben den Anstoß dazu. Neben der Liebe zum Kino waren es vor allem die Fragen und Unklarheiten, die mich bei gleichzeitiger Intuition der Wichtigkeit der Texte immer wieder zu den Kinobüchern und dem Denken des Filmes zurückführten. Dieses persönliche Interesse hat nun im institutionellen Rahmen der Universität einen Ausdruck gefunden.

Der thematische Leitfaden ist - ganz allgemein formuliert - die Frage: Wie bzw. was kann uns der Film über den Menschen in der Welt zeigen?

Die Methode soll dabei, angelehnt an Bergson, die der intuitiven Klärung sein. Bergson unterscheidet die Klarheit des Verstandes von der Klarheit der Intuition. Der Verstand geht bei einer unverstandenen Idee von elementaren, bereits verstandenen Begriffen aus und erklärt lediglich durch eine neue Anordnung der Begriffe, also analytisch. Im Prozess der intuitiven Klärung von Ideen hingegen erklärt eine neue, noch „dunkle“ Idee durch die intuitive Anwendung auf Probleme in wechselseitiger Abhängigkeit sowohl das Problem als auch sich selbst. Bergson erklärt diesen Prozess wie folgt:

„Es gibt aber noch eine andere Klarheit, die erst allmählich durch fortschreitende Vertiefung in den Gegenstand gewonnen wird. Es ist diejenige, welche der radikal neuen und unreduzierbaren Idee innewohnt, der mehr oder weniger eine Intuition zu Grunde liegt. Da wir sie nicht mit vorher existierenden Elementen aufbauen können, da sie keine Elemente hat, und da andererseits das mühelose Begreifen [verstandesmäßige, BI] darin besteht, Neues aus Altem zusammenzusetzen, geht unsere erste Regung dahin, sie für unverständlich zu erklären. Aber nehmen wir sie einmal provisorisch an, suchen wir sie in den verschiedenen Bezirken unseres Wissens zu erproben: wir werden sehen, wie sie, obwohl selbst dunkel, die Finsternis zerstreut. Durch sie werden sich Probleme, die wir für unlöslich erachteten, lösen oder vielmehr sich auflösen, um entweder endgültig zu verschwinden, oder um sich in anderer Weise uns zu stellen. Das Licht der Einsicht, das sie uns hier verschafft hat, wird auf sie selbst erleuchtend zurückfallen. Jedes dieser Probleme wird etwas von seiner Intellektualität ihr mitteilen. So intellektualisiert, kann sie von Neuem auf die Probleme angewandt werden, die sie verständlicher macht, nachdem sie ihrerseits die Probleme

geklärt hat; sie wird noch besser die Dunkelheit zerstreuen, die jene umgab, und dabei selbst um so klarer werden.“¹

An der intuitiven Klärung ist also der Prozess der gegenseitigen Erhellung sowohl der Idee als auch des Problems entscheidend. Die Bewegung der Erklärung lässt eine dynamische Beziehung zwischen der Idee und dem Wissensbereich, in dem sie angewendet wird, entstehen, wobei sich die Fragestellung und der Untersuchungsgegenstand gleichzeitig entwickeln, immer größere Umfänge erreichen, immer weitere Kreise ziehen. Je tiefer die Einsicht in den Forschungsgegenstand umso weiter und klarer wird auch die Problemstellung. Die Frage, die Problemstellung ist zu Beginn genauso (analytisch) unklar wie das Wissensgebiet. Stellen und Lösen eines Problems verlaufen dann parallel.² In der Bewegung der Intuition, die wesentlich der Prozess des Erkennens ist, sind Erfolge und Scheitern immer mit dabei. Dies setzt vor allem die Notwendigkeit voraus, den veränderten Fragestellungen, Ideen, Richtungen, die sich aus der Arbeit ergeben können, da ja das Feld der intuitiven Einsicht zu Beginn unklar ist, nachzugehen.

Dabei wird man zwangsläufig an einem Punkt ankommen, wo es nicht mehr darum geht, ob das Problem richtig bearbeitet wurde, denn jede Frage führt die ihr entsprechende Lösung bereits mit sich, sondern vielmehr, ob das gestellte Problem selbst ein wahres Problem oder nur ein Scheinproblem ist. Das Wahrheitskriterium muss in die Fragestellungen und nicht in die Lösungen verlegt werden.

„Man kann vorab nicht sagen, ob ein Problem richtig gestellt ist, ob eine Lösung paßt, zutrifft, ob eine Person lebensfähig ist. Und zwar deshalb nicht, weil jede der philosophischen Aktivitäten nur in den beiden anderen ihr Kriterium findet; deshalb entwickelt sich die Philosophie ja auch im Paradox. Die Philosophie besteht nicht darin zu wissen, nicht die Wahrheit treibt sie an, sondern Kategorien wie das Interessante, das Bemerkenswerte oder das Wichtige: sie entscheiden über Gelingen oder Scheitern. Das aber kann man nur wissen, nachdem man konstruiert hat. Von vielen philosophischen Büchern wird man

1

Henri Bergson: Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge. Mit einem Nachwort von Konstantinos P. Romanòs. Aus dem Italienischen übersetzt von Leonore Kottje, mit einer Einführung herausgegeben von Friedrich Kottje.- Hamburg: Europäische Verlagsanstalt/Rotbuch Verlag 2000³ S 48.

² vgl. Gilles Deleuze: Henri Bergson zur Einführung. Herausgegeben und übersetzt von Martin Weinmann.- Hamburg: Junius 2001 (= Zur Einführung 236) S 25-28.

nicht sagen, sie seien falsch, denn das besagt gar nichts, vielmehr, daß sie unwichtig und uninteressant sind, eben weil sie weder einen Begriff schaffen noch ein Bild des Denkens beibringen, noch eine Person erzeugen, die der Mühe wert wäre.“³

Die Bewegung der intuitiven Klärung ist ein Denk- und Lernprozess, ein Entwickeln und Überprüfen von Hypothesen und Begriffen. Immer allerdings mit dem Risiko des Scheiterns. Die Frage der Wahrheit und der Wichtigkeit eines Problems kann erst nachträglich beantwortet werden.

Die Methode der intuitiven Klärung soll uns dabei helfen, die Frage nach dem Menschen im Film klarer zu machen und gleichzeitig das Feld des Kinos weiter aufzuspannen. Leiten werden uns vor allem Ideen von Deleuze, Bergson, aber auch von anderen Autoren und Autorinnen.

³ ders.: Was ist Philosophie? Aus dem Französischen von Bernd Schwips und Joseph Vogl.- Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1996² S. 95.

Die kinematografische Anlage

In den meisten Filmen werden Menschen gezeigt, ein kürzerer oder längerer Ausschnitt aus ihrem Leben, was sie tun, was ihnen widerfährt, was sie erfahren, was sie fühlen und denken, wo und wie sie leben, wie sie sich bewegen und kleiden, welche Landschaft sie umgibt, was sie sprechen. Einmal ist all dies inszeniert, ein andermal dokumentiert. Immer aber gibt es ein Produktionsteam, geleitet von einem Autor, das die Aufnahmen, die Filmbilder macht, immer sind es Bilder, die vor den Augen des Publikums ablaufen. Damit haben wir bereits die drei Eckpunkte unserer Fragestellung, was der Film uns über den Menschen in der Welt zeigen kann. Der Film ist ein Dispositiv, welches Produktionsteam, Publikum und Leinwand miteinander in Beziehung setzt. Diesem Dispositiv, der kinematografischen Anlage, widmen wir uns im ersten Teil der Arbeit. Dann soll im zweiten Teil geklärt werden, ob und in welcher Weise sich die Form der filmischen Abbildung (in den unterschiedlichen Genres wie Spiel- oder Dokumentarfilm als auch in den Techniken) auf die Darstellung des Menschen auswirkt. Und schließlich wollen wir uns im dritten Teil einige Filme ganz direkt daraufhin anschauen, wie sie uns den Menschen in seiner Beziehung zur Welt zeigen.

Die Wahrnehmung nach Bergson

Als Ausgangspunkt nehmen wir Überlegungen Bergsons, der zur Bewegung von Materiebildern und zur Wahrnehmung im 1. Kapitel von Materie und Gedächtnis grundlegende Gedanken entwickelt hat⁴. Bergson stuft Lebewesen nach dem Abstand zwischen einwirkendem Reiz und antwortender Reaktion ein: je höher ein Lebewesen entwickelt ist, umso größer ist der Abstand, umso differenzierter ist der Vorgang, der sich zwischen ankommendem Reiz und weggehender Reaktion abspielt. Diesen Abstand nennt Bergson das Indeterminationszentrum. „Handelt es sich um einen Organismus niederer Art, so bedarf es allerdings eines unmittelbaren Kontaktes mit dem Reizobjekt.“ (MG/16) So ist bei Lebewesen niedriger Entwicklungsstufen der Gefühlssinn aktiv und passiv zu gleich, d.h. das Erkennen und Ergreifen der Beute ist eins. Den Menschen jedoch setzen Seh- und Hörsinn mit diversen Gegenständen in unterschiedlichster Entfernung in Kontakt. Die Entfernung wird dabei zum Maß für die notwendige

⁴ vgl. dazu BB/Kapitel 4, 1. Abschnitt.

Geschwindigkeit einer Reaktion. Im Bereich zwischen sensorischem Reiz und motorischer Reaktion ist beim Menschen das Gehirn als Indeterminationszentrum oder „Telefonzentrale“ damit beschäftigt, eine Verbindung zu suchen, die unserem Lebensinteresse entspricht.

Bergson setzt die Welt als die Gesamtheit der bewegten Bilder. Das Universum ist gegenseitiges Einwirken der Bilder aufeinander. Da Materie und Licht identisch sind, ist der Materiestrom gleichzeitig die „belichtete Welt“. „Der Zusammenhang, in dem die Bilder untereinander stehen, ist der indifferente einer rein mechanischen Beziehung, sie wenden einander alle ihre Seiten auf einmal zu, d.h. sie wirken und reagieren mit allen ihren Elementen aufeinander[...]“ (MG/21f.)⁵ Alle Bilder unterliegen den Gesetzen der Materie, sie geben die aufgenommene Wirkung ohne Widerstand und ohne Verlust weiter. Uninteressante Reize gehen einfach durch die Bilder hindurch. Trifft ein Bild jedoch auf ein interessiertes Indeterminationszentrum, stößt also ein Gegenstand auf menschliches Interesse, lässt es den uninteressanten Teil der Wirkung durch sich hindurchgehen und behält von dem realen Bild nur eine Vorstellung, nur eine der vielen Seiten des Bildes. Setzt man die Materie nicht als Teilchen, sondern als Welle, so kann man sagen, dass sich ein Teil der Lichtwellen an unserem Körper brechen und als Bild unserer Wahrnehmung eine bestimmte Ansicht des Gegenstandes reflektieren. Unsere Sinne sind sozusagen die Photoplatte, auf der unsere Wahrnehmung belichtet wird. Wahrnehmen ist daher immer ein Weniger, eine Reduktion des realen Bildes, da nur das wahrgenommen wird, was für uns von Interesse ist. So wird die einheitliche, unzentrierte materielle Welt (objektive Realität) durch jedes Indeterminationszentrum zentriert (subjektiv wahrgenommen). „Aber in dieser notwendigen Armut unserer bewußten Wahrnehmung steckt etwas Positives, etwas, das bereits den Geist ankündigt: das Vermögen zu unterscheiden.“ (MG/23) Damit entkommt Bergson auch dem Dilemma von subjektiv/objektiv, da sich die beiden Sichten hier nicht widersprechen, die subjektive Sicht ist lediglich ein Weniger, nur eine Seite, aber nichts grundsätzlich Verschiedenes. „Das, was

⁵ Deleuze korrigiert hier und sagt, dass es sich bei diesem Materiestrom nicht um ein mechanisches System, sondern ein maschinelles handelt, da mechanische Systeme nach Bergsons Ansicht selbst geschlossene Systeme implizieren.

dieses gegenwärtige Bild, diese objektive Realität von einem vorgestellten Bilde unterscheidet, ist der Zwang, dem es untersteht, mit allen seinen Punkten auf alle Punkte der übrigen Bilder zu wirken, alle empfangenen Einwirkungen weiterzuleiten, jeder Wirkung eine äquivalente Reaktion entgegenzusetzen, mit einem Wort, nichts anderes als ein Schnittpunkt aller Veränderungen im unendlichen Weltall zu sein.“ (MG/21)

Die entscheidende Frage für Bergson ist, wo sich beim Menschen das Bewusstsein einschaltet. Das Gehirn ist jedoch noch nicht Bewusstsein, es ist Teil der materiellen Welt, ein Bild unter Bildern, lediglich komplexer als bei den anderen Lebewesen. Wäre das Gehirn kein Materiebild, wie könnte man dann das plötzliche Auftreten von Bewusstsein in der Materie erklären? In welcher Region sollte man das Bewusstsein orten können?

Der beschriebene Vorgang, dass ein Gehirn als Indeterminationszentrum zwischen Reiz und Reaktion vermittelt, ist die *reine* Wahrnehmung, die aber so beim Menschen nicht existiert, denn im Prozess des Wahrnehmens werden die Sinneseindrücke mit Erinnerungsbildern des Gedächtnisses umgeben, d.h. erst mit dem Gedächtnis, das Erinnerungsbilder aufruft, kommt der Geist in die materielle Bilderwelt.

Nehmen wir ein Bild wahr, dann wählt das Gehirn unter Rückgriff auf das Gedächtnis, das ebenso wie die Wahrnehmung auf die Tat, also ein vitales Interesse gerichtet ist, mögliche Reaktionen aus. Wahrnehmen braucht daher auch Zeit: die Zeit der Wahl, die Zeit, die Sinnesdaten mit einer Erinnerung in Richtung auf eine gewünschte Tat hin in Verbindung zu bringen, die Vergangenheit in der Gegenwart in Richtung Zukunft fortzusetzen.

Wie ist also nach Bergson der Prozess der Wahrnehmung zu verstehen?⁶

Wie machen wir uns ein Bild? Vor allem: das Wahrnehmen ist kein passiver Prozess, bei dem einfach die durch die Nervenzellen aufgenommenen Erschütterungen durch das Gesehene zum Gehirn weitergeleitet und dort zur Entstehung eines Bildes beitragen würden. Die Perzeption ist kein geradlinig ausgerichteter Vorgang, vielmehr kreisen die Perzepte zwischen Wahrnehmungsgegenstand und Wahrnehmendem: entlang zentripetalen, also einkommender Perzeptionsfasern und entlang zentrifugalen, also ausgehender

⁶ vgl. dazu den Abschnitt (MG/90-101) „Allmählicher Übergang von den Erinnerungen zu den Bewegungen. Wiedererkennung und Aufmerksamkeit.“

Perzeptionsfasern. Die Existenz der letzteren vor allem entgehe nach Bergson der herkömmlichen Auffassung von Wahrnehmung, denn wahrnehmen heißt auch analysieren aufgrund vorher gemachter Synthesen. Wir analysieren, d.h. wir wählen Teile des einkommenden Bildes aufgrund von erfahrungsbedingt gemachter Synthesen bzw. Hypothesen aus, unsere Erfahrung sagt uns, was an dem Bild für uns von Interesse ist. Das Bild, das wir uns machen, das ausgehende Bild, das wir der Wirklichkeit *zurückgeben*, ist unser Wahrnehmungsbild, d.h. eine Mischung aus dem „reinen“ Wahrnehmungsbild (Materiebild) und dem „reinen“ Erinnerungsbild. Da Wahrnehmungs- und Erinnerungsbild in unserer Erfahrung jedoch stets vermischt sind, lässt sich nur theoretisch oder ausgehend von pathologischen Gedächtnisstörungen der Prozess der Wahrnehmung in eine materielle (Wahrnehmungsbild) und eine geistige Linie (Erinnerungsbild) teilen. Bergson führt das Beispiel des Lesens an: lesen ist kein Aneinanderreihen von Buchstaben, sondern vielmehr ein Erahnen:

„Unser Geist erfaßt da und dort schnell ein paar charakteristische Züge; den ganzen Zwischenraum füllt er mit Erinnerungsbildern aus, die er auf das Papier projiziert, wo sie die wirklichen gedruckten Buchstaben verdrängen, ersetzen, ja zu sein scheinen.[...] So sind wir unaufhörlich schaffend oder rekonstruierend tätig. Unsere distinkte Wahrnehmung ist wahrlich einem geschlossenen Ringe vergleichbar, wo das Wahrnehmungsbild, das nach dem Geiste hineilt, und das Erinnerungsbild, das in den Raum lanciert wird, hintereinander herlaufen.“ (MG/95)

Wahrnehmen ist also eine Kreisbewegung. Bergson nennt sie auch einen Stromkreis, da sich die Wahrnehmungen im Spannungsverhältnis von Materiebild und Erinnerungsbild realisieren. (MG/96) Wenn wir sagen, wir nehmen dies oder jenes wahr, dann heißt das immer auch, dass wir der Welt unser Bild von ihr zurückgeben.

Eine weitere entscheidende Frage ist, ob sich die Erinnerungsbilder automatisch oder spontan mit den Wahrnehmungsbildern vermischen. Im ersten Fall wäre das Gedächtnis ein materieller Speicher, im zweiten Fall geistige Erinnerung. Mittels einiger Fälle von Gedächtnisdysfunktionen kann Bergson zeigen, dass das Aufrufen von Erinnerungsbildern nicht automatisch erfolgt, das Gedächtnis also keine Funktion des Gehirns ist und somit nicht materiell ist. Wir versetzen uns, so Bergson, vielmehr mit einem Schlag, spontan, in die Erinnerung. (MG/129) Die von den Nervenzellen aufgenommenen

Bewegungen werden nicht sofort motorisch in eine „nützliche“ Bewegung umgesetzt, sondern durch unsere Aufmerksamkeit gestoppt. Die Bewegungshemmung der Aufmerksamkeit lässt den Gegenstand zuerst nur in seinen Umrissen entstehen, ruft erste Erinnerungsbilder wach, die das skizzierte Wahrnehmungsbild ergänzen, das dann wieder am wirklichen Gegenstand überprüft wird. Je nach dem Grad der Aufmerksamkeit wird die Wirklichkeit unter Zuhilfenahme immer entfernterer Erinnerungsbilder nachgemacht, verdoppelt, wobei in einem Kreislauf wechselseitiger Abhängigkeit ein- und ausgehendes Bild ständig gegenseitig angepasst werden.

Die Hemmungsbewegung, die Rückwärtsbewegung unseres Geistes ist die Aufmerksamkeit. Sie ist in das Indeterminationszentrum eingeschaltet. Die Aufmerksamkeit ist sowohl eine körperliche Haltung als auch das Bewusstsein dieser Haltung sowie die Bedingung für das Einschalten der Erinnerungsbilder in den Stromkreis der Wahrnehmung. Die Intensität der Wahrnehmung, die Spannung des „Stromkreises“, richtet sich nach unserer Haltung. Je größer die Aufmerksamkeit, umso intensiver die Wahrnehmung, umso mehr Erinnerungsschichten werden durchlaufen, umso weiter der Kreis der Erinnerungsbilder, die dem Wahrnehmungsbild zufließen.

„Wenn das behaltene oder erinnerte Bild zur Deckung aller Einzelheiten des wahrgenommenen Bildes nicht ausreicht, so ergeht ein Aufruf an die tieferen und entfernteren Regionen des Gedächtnisses, bis andere, früher erfahrene Einzelheiten herbeikommen und sich auf die bisher unbekannten projizieren. Und dieser Vorgang kann sich ins Endlose fortsetzen: das Gedächtnis verstärkt und bereichert die Wahrnehmung, die ihrerseits, je mehr sie sich entwickelt, eine wachsende Zahl von Ergänzungserinnerungen an sich zieht.“ (MG/93)

Je nach der Spannung des Geistes werden also Erinnerungsbilder aus nahegelegenen oder immer entfernteren Bereichen aufgerufen. Das Wasserglas, das vor meinen Augen auf dem Tisch steht, nehme ich zuerst gar nicht wahr, ich nehme es ohne zu schauen und trinke daraus. Halte ich meine Aufmerksamkeit weiter auf es gerichtet, erkenne ich es als das mir bekannte, die Tropfspuren auf der Oberfläche werden mir in Erinnerung rufen, dass der Klarspüler im Geschirrspüler nachgefüllt werden muss. Ich verharre in dieser aufmerksamen Haltung, mir fällt die zerkratzte Oberfläche auf, der hinter dem Glas liegende Locher wird dadurch riffelig und mir fällt

ein Bild eines Films ein, wo man eine Szene durch eine regennasse Scheibe sieht. Ich bleibe aufmerksam und nehme die Form des Glases wahr, nach oben hin sich leicht verbreiternd und ich frage mich, wie wohl zur Zeit seiner Fabrikation um 1900 ganze Gläsersets ausgesehen haben mögen.

Im Akt der Wahrnehmung erschließen wir ausgehend von Einzelheiten, von irgendwelchen Details am Gegenstand, virtuelle Wirklichkeitsschichten des Gegenstandes aus unserer Erinnerung. Je höher die Aufmerksamkeit des Geistes und je weiter die Erinnerungskreise umso tiefer die Wirklichkeitsschicht.⁷ Solange die Aufmerksamkeit immer wieder zum Gegenstand zurückkehrt befinden wir uns im Wahrnehmungs-Stromkreis, dehnen sich unsere Erinnerungsschichten aus, ohne zum Gegenstand zurückzukehren, dann träumen wir.

Die Membran

Wir gehen mit Bergson von einer bewegten Lichtmaterie aus, der Ebene der Immanenz oder der Menge aller Bilder, die erst zur Erscheinung kommen, wenn sie sich auf einer Fläche brechen. Die Fläche kann z.B. ein menschlicher Körper oder wie im Film ein lichtempfindliches Trägermaterial sein. Für das Subjekt heißt das nun, dass das Licht nicht mehr vom Bewusstsein ausgehend auf die Welt gerichtet ist, sonder umgekehrt, dass das Bild durch die Brechung der empfangenen Materiellichtstrahlen im Bewusstsein entsteht.

Die kinematografische Anlage setzt sich aus drei, selbst beweglichen, Schnittflächen der Filmbilder zusammen: dem Autor⁸ (stellvertretend für sein Produktionsteam), der Leinwand (stellvertretend für alle Bildschirme) und dem Publikum. Wir möchten nun ausgehend von den Überlegungen zur Wahrnehmung sowie von Deleuzes Kinobücher zeigen, dass es zwischen diesen drei Schnittflächen komplexe Beziehungen und wechselseitige Abhängigkeiten gibt und wie Veränderungen in einem dieser Elemente Verschiebungen in der ganzen kinematografischen Anlage nach sich ziehen.

⁷ siehe die entsprechende Grafik (MG/97)

⁸ Begriffe wie der Autor und der Zuschauer bezeichnen Positionen innerhalb der kinematografischen Anlage und beziehen sich nicht auf reale Personen. Der einfacheren Lesbarkeit halber werden diese Begriffe durchgängig mit dem maskulinen Genus und nicht in der genderneutralen Schreibweise (Autor/Autorin) verwendet.

Deleuze spricht immer wieder vom Film als der Membran⁹, von einem schwingenden Schirm, der die Bewegungen des Außen mit den Bewegungen des Innen in Kontakt bringt, von einer bewegten Grenze. Die Membran wäre genau diese Photoplatte, auf der sich die Lichtmaterie bricht, der Schirm, der die Welt zeigt. Wir möchten im Folgenden ausführen, dass nicht nur der Film als Material, sondern auch die drei Elemente der kinematografischen Anlage jeweils kommunizierende Membranen sind, und eine Anlage aus beweglichen Teilen bilden: der Autorenmembran, der Leinwandmembran sowie der Publikumsmembran.

Wie soll man sich eine Membran nun vorstellen? Deleuze führt den Begriff mehrfach ein, verwendet ihn aber in weiterer Folge, außer an einer Stelle (ZB/265-267), nicht. Er versteht unter Membran das Gedächtnis¹⁰ als „das eigentümliche Vermögen, welches das Innen und Außen in unmittelbaren Kontakt zueinander bringt“. (ZB/284) Warum hat er diesen Begriff nicht weitergeführt? Uns scheint er in mehrfacher Hinsicht geeignet, als Figur des Gedächtnisses das Denken des Films weiterzubringen, da sich an der Membran mehrere Punkte zeigen lassen.

Die Membran ist die Photoplatte, auf der unser Bild der Welt erscheint. Die Membran ist somit die Stelle, wo der Übergang von den ausgedehnten quantitativen Materiebildern in ausdehnungslose, qualitative Empfindungen und Bewusstseinsbilder stattfindet. Die in unendlich verschiedenen Rhythmen vibrierende Lichtmaterie wird an der Membran zu einer homogenen Empfindungsqualität kontrahiert und vertikal sowie horizontal adjustiert.

Die Membran ist ein technischer Begriff, der als solcher auch die Versuchung einer Psychologisierung des Gedächtnisses mindert. Eine Membran hat zwei Seiten und ist beweglich, sie besitzt aber auch Verstrebungen. Sie ist verspannte Bewegung in dem Sinn, dass die einkommenden Bewegungen auf eine bestimmte Aufmerksamkeit treffen und die Membran je nach Intensität und Art der Reize ein stärkeres oder schwächeres Dazwischentreten von Erinnerungsbildern bewirkt. Sie besitzt horizontale Verstrebungen, welche die Verdichtung der Erinnerungen, den Aufruf des gesamten Gedächtnisses, Spannung und

⁹ „Vielmehr handelt es sich um das eigentümliche Vermögen, welches das Innen und Außen in unmittelbaren Kontakt zueinander bringt, die eigenen Angelegenheiten und die Sache des Volkes, das sich absentierende Ich und das fehlende Volk, eine Membran, ein doppeltes Werden.“ (ZB/284)

¹⁰ „Diese Membran, die bewirkt, daß sich das Außen im Innen vergegenwärtigt und umgekehrt, heißt Gedächtnis“ (ZB/267).

Intensität erzeugen (Translation) sowie eine vertikale Verstrebung oder Aufhängung, mittels welcher sie sich in Richtung auf eine bestimmte Handlung orientieren kann (Rotationsbewegung).

„Mit anderen Worten, das vollständige Gedächtnis antwortet dem Anruf eines gegenwärtigen Zustandes mit zwei gleichzeitigen Bewegungen, einer der Translation, mit der es geschlossen der Erfahrung entgegenggeht und sich im Hinblick auf die Handlung mehr oder minder zusammenzieht, ohne sich zu teilen, und einer anderen der Rotation um sich selbst, durch welche es sich auf die momentane Lage hinorientiert, um ihr die nützlichste Seite zuzuwenden.“ (MG/164)

Bergson beschreibt hier den Gedächtniskegel. Die Eigenschaften des Bergsonschen Gedächtniskegel sind aber auch die der Membran. Zusätzlich ist die Membran aber auch vor und zurück schwenk- bzw. neigbar (die Aufmerksamkeit oder die Haltung). Die Membran ist also dreh-, spann- und neigbar. Sie übersetzt im Wahrnehmen die einkommenden Lichtdaten durch Rotations-, Translations- und Schwenkbewegungen in ein Bild, das wir, indem wir es machen, der Welt zurückgeben.

Exkurs 1: Echo aus der Biologie

Deleuze spricht vor allem in Was ist Philosophie? über parallele Entwicklungen und Denkbewegungen, über das Echo der Begriffe in Wissenschaft, Kunst und Philosophie. Diese Denkbewegungen, so Deleuze, umfassen zwar dieselben Themen, tauchen aber in jeder Disziplin zu unterschiedlicher Zeit auf und müssen in einer eigenen, disziplinimmanenten Begrifflichkeit und Methodik bearbeitet werden. So entstand der Begriff der Membran in unserem Zusammenhang eigentlich aus dem Bild einer schwingenden Fläche (Leinwand, Haut, Trommelfell, etc.), war also eher dem Feld der Ton- und Bildtechnik entnommen. Den Text mit dem biologischen Begriff der Membran (Plasmalemma) zu lesen, lässt aber interessante Resonanzen entstehen.

„Biomembranen sind wesentl. Bestandteile jeder Zelle: Sie umgeben als Zellmembran (Plasmalemma) alle Zellen; sie bilden in der Eucyte ausgedehnte Membransysteme [...] und die Begrenzungen der versch. Organellen [...]. Sie haben doppelte Funktion:

- Biomembranen sind Permeationsschranken für viele gelöste Stoffe. Dadurch werden alle membranumgrenzten Bereiche zu abgeschlossenen Reaktionsräumen, zu Kompartimenten, in

denen unterschiedliche biochem. Reaktionen und Stoffe nebeneinander bestehen können.

- Sie sind biochem. Transportsysteme, die als Pumpen best. Stoffe spezifisch in einer Richtung durch die Schranke hindurch lassen.

Indem Biomembranen zugleich Schranken und Pumpen sind und den Stoffaus- und -eintritt, oft aktiv einem Konzentrationsgefälle entgegen, kontrollieren, besitzen sie eine selektive Permeabilität. Im Extrem führt dies in lebenden Zellen zur Semipermeabilität, also zur Undurchlässigkeit der Membran für den gelösten Stoff bei gutem Durchgang für das Lösungsmittel Wasser.“¹¹

Bergson verortet ja im Gedächtnis den Übergang zwischen Materie und Geist.¹² Mit Recht wird man fragen, wo nun in der Membran das Indeterminationszentrum als Ort der Subjektivität zu finden ist? Wir meinen, dass eben die Membran, in derselben Weise wie das Gedächtnis, das Indeterminationszentrum ist. „Unsere Zonen der Indeterminiertheit übernehmen sozusagen die Rolle dieser Platte. Sie fügen dem Vorhandenen nichts hinzu; sie bewirken nur, daß die reelle Wirkung durchgeht und die virtuelle bleibt.“ (MG/25) Die Subjektivität, die Freiheit liegt somit in der Ausrichtung der Membran, im Zusammenspiel von Rotation, Translation und Aufmerksamkeit.

„Die größere oder geringere Spannung ihrer Dauer [eines freien Lebewesens, BI], welche im Grunde ihrer größeren oder geringeren Lebensintensität entspricht, bestimmt alsdann sowohl die Konzentrationskraft ihrer Wahrnehmung wie den Grad ihrer Freiheit.“ (MG/209)

Auch der sensomotorische Mechanismus von Reiz - Reaktion, der wiederholende Teil des Gedächtnisses, bleibt gewahrt, da die Membran ja über zwei Seiten verfügt, zentrifugale und zentripetale Nervenfasern.

Die Konzeption des Gedächtniskegels entspricht ja der Membran, da unser Interesse aber auf den Film gerichtet ist, erscheint uns die

¹¹ Günter Vogel/Hartmut Angermann: dtv-Atlas zur Biologie. Tafeln und Texte. Bd. 1.- München: dtv 1984³ (=3221) S 19.

¹² „Kurz, das Gedächtnis, das einerseits einen Kern von unmittelbarer Wahrnehmung mit einer Hülle von Erinnerungen umwebt und andererseits eine Mehrzahl von Momenten in eins zusammenzieht, bildet bei der Wahrnehmung den Hauptbestandteil des individuellen Bewußtseins, die subjektive Seite unserer Erkenntnis der Dinge.“ (MG/19)

Figur der Membran geeigneter. Während der Kegel nämlich vor allem das Fortschreiten der Zeit beschreibt, die Gegenwart als Ausrichtung der Vergangenheit auf die Zukunft als den Punkt darstellt, wo Materie und Geist nicht mehr unterscheidbar sind und seine Spitze die Linie der Zeit beschreibt, so liegt in der Figur der Membran das Entscheidende im Prozess der Wahrnehmung als Bildproduktion, in der Frage, wie aus der gebrochenen Lichtmaterie das Bild entsteht, das wir der Welt zurückgeben. Das In-der-Zeit-Sein der Membran ist mit ihrem dauernden Bewegt-Sein gegeben. Beim Bild des Kegels ist man überdies versucht an einen Trichter und somit ein Volumen zu denken, einen Raum, in dem das Gedächtnis gespeichert ist. Das würde den Intentionen Bergsons natürlich klar widersprechen. Demgegenüber scheint uns die Membran als spann-, dreh- und neigbares Dispositiv besonders geeignet, die Spannungs- und Abspannungsbewegungen zwischen Materie- und Erinnerungsbildern darzustellen.

Die Kegelspitze, das Fortschreiten der Vergangenheit in Richtung Zukunft, ist bei uns eine Fläche geworden, wobei der Abstand zwischen Vorder- und Rückseite variabel ist. Je nach Art der Erinnerung, kann sich ein kleinerer oder größerer Erinnerungskreislauf aufspannen und so das Materiebild zu einem subjektiven Wahrnehmungsbild machen. Es kommt zu einer Überlagerung des an der einen Seite aufgenommenen aktuellen (weil gegenwärtigen) Bildes mit einem aktualisierten Erinnerungsbild, das von der Membran an der Rückseite der Materie zurückgegeben wird.

Zwischen Vorder- und Rückseite kann das Aktualisieren der Erinnerungsbilder je nach Interesse und Aufmerksamkeit Kreise unterschiedlicher Intensität durchlaufen. Wir nennen alle Kreisläufe innerhalb der Membran, also im Gedächtnis, innere Kreisläufe, alle Kreisläufe, die ein reales Objekt miteinbeziehen, äußere Kreisläufe. Die inneren Kreisläufe bewegen sich zwischen zwei Extremen, dem Automaten und dem Träumer. (MG/150) Der Automat wäre ein Leben in perfekter sensomotorischer Angewohntheit und Gewohnheit, in ständiger Wiederholung desselben. Der Träumer hingegen würde nur ein Erinnerungsbild wahllos mit einem anderen verbinden. Ohne jegliche Ausrichtung auf eine Tätigkeit ließe er sich von einem Erinnerungspunkt zum nächsten treiben. Diesen beiden Lebensmodi entsprechen die beiden Gedächtnisarten des rein motorischen sowie des rein kontem-

plativen Gedächtnisses. Sie kommen in der menschlichen Wahrnehmung jedoch nur „gemischt“ vor.

Erinnerungsbild nennen wir das aktualisierte Bild einer Erinnerung. Das Gedächtnis, die Erinnerung ist immer real, nur bleibt sie, solange sie nicht als Erinnerungsbild aktualisiert wird, virtuell.¹³

Der kleinste innere Kreislauf innerhalb der Membran ist der Zeitkristall, die Spaltung der Zeit. Er ist die Bedingung der Möglichkeit aller anderen Kreisläufe und erklärt, warum die Membran zweiseitig ist. Sie gründet in der Zeit. Die Vergangenheit kommt nämlich nicht nach der Gegenwart, sondern sie koexistiert virtuell mit ihr und entsteht auch parallel mit ihr. Der Zeitkristall ist somit ein Kreislauf zwischen einer Gegenwart und ihrer eigenen Vergangenheit, zwischen einem aktuellen Bild und seinem virtuellen Bild (der Vergangenheit der Gegenwart). (ZB/111) Es ist eins mit diesem, da die Gegenwart gleichzeitig vergangen sein muss, damit sie überhaupt vergehen kann und nicht ewig ist. (ZB/109) Aktuelles und virtuelles Bild bilden die zwei Seiten der Membran, „ein zweiseitiges Bild“ (ZB/95) und unser Sein in der Zeit.

„Verschiedenartig, aber ununterscheidbar sind das Aktuelle und das Virtuelle, die sich unentwegt austauschen. Wenn das virtuelle Bild [eine Erinnerung, BI] aktuell wird, dann ist es sichtbar und rein wie im Spiegel oder in der Festigkeit des vollendeten Kristalls. Aber das aktuelle Bild wird seinerseits virtuell, sieht sich auf anderes hin verwiesen, unsichtbar, undurchsichtig und dunkel wie ein kaum aus dem Boden gewachsener Kristall.“ (ZB/98)

Nur weil Vergangenheit und Gegenwart gleichzeitig entstehen, sind in jedem Moment die gesamten Erinnerungen präsent. Auf diesen Punkt wird uns die Frage nach dem Tausch als auch die Frage nach dem Realen und Fiktiven später noch zurückführen.

Im Film ist es nun so, dass der Stromkreis der Wahrnehmung künstlich und künstlerisch bearbeitet ist. Die einkommenden Bewegungen folgen zwar weiterhin dem Reiz-Reaktionsschema der Bewegungsfortschreibung, sie treffen auf ein Indeterminationszentrum etc., das Materie-Lichtbild der Welt ist aber nicht länger unzentriert, sondern sowohl was den Blick (Ausrichtung auf ein Interesse, also die Rotations-

¹³ vgl. Deleuze, Einführung zu Bergson, S 126. Das Gedächtnis koexistiert als virtuelle Ganzheit mit der Gegenwart.

einstellung der Membran), den Bildausschnitt (die Kadrierung) und Komposition der Bildelemente, als auch die Dauer seines Erscheinens betrifft (Aufmerksamkeit, Schnitt), durch die Autorenmembran gestaltet, d.h. zentriert.

Die inneren Kreisläufe der Zuschauermembran spannen sich vom Zeitkristall, als der Koexistenz von Gegenwart und Vergangenheit, bis zum Traum. Die äußeren Kreisläufe laufen während des Filmsehens über die drei Membranen, welche die kinematografische Anlage bilden. Die Bilder zirkulieren innerhalb dieser Anlage zwischen der Autorenmembran, der Leinwandmembran und der Publikumsmembran, wodurch neue Abzweigungen, Umleitungen bzw. Kreisläufe eröffnet werden. Wir müssen daher den Bildern auf ihren geänderten Routen und ihren Umschlagplätzen folgen und den Strategien ihrer Verschickung, der Unschuld ihres Erscheinens, den von ihnen hervorgerufenen Fremdbildern sowie ihrer Intensität nachspüren.

Aber warum ist es überhaupt notwendig, diese Instanzen, dieses kinematografische Dispositiv einzuführen? Ist nicht der Film ein fertiges Werk, das auch ohne den Zuseher vollständig ist, das, weil unabhängig von der Realität, auch unabhängig vom Zeitpunkt der Projektion ist? Und die Leinwand, ist sie nicht nur indifferente Projektionsfläche, ein technisches Detail der Filmindustrie?

Die Leinwandmembran

Die Leinwand ist als weiße, jedoch nicht unbeschriebene Projektionsfläche der Ort, an dem das Ereignis Film stattfindet. Die Leinwand ist nicht unbeschrieben, denn sie hat eine Geschichte, jedoch ohne sichtbare Spuren hinterlassen zu haben. In ihrer Unbestimmtheit ist sie die Bedingung der Möglichkeit des filmischen Denkens selbst, sie ist das, was in jeder Veränderung gleich bleibt (die Zeit) und was, selbst ein Unort, allen möglichen und unmöglichen Orten Raum bietet. Sie ist die starrste Membran der kinematografischen Anlage. Ihre Haltung ist neutral, indifferent, fixiert, objektiv. Zwischen Vorder- und Rückseite schiebt sich kein Zeichen der Individualität, sie gibt ein perfektes maschinelles Abbild der Bilder zurück. Die Vorderseite der Leinwandmembran ist das Filmbild, ihre Rückseite der Projektor (die umgedrehte Kamera). Die Leinwand ist Maschine und Bild der Maschine, der Automatismus des Films.

Die Leinwand ermöglicht als Projektionsfläche das Zusammenkommen zweier für die menschliche Wahrnehmung in ihrem gleichzeitigen Auftreten paradoxer Bildeigenschaften. Einmal hat das Bild auf der Leinwand, der Definition Bergsons entsprechend (MG/21), die Merkmale einer Vorstellung: es ist nur eine „äußere Schale, die oberste Haut“, bar jeder Innerlichkeit, ein rein geistiges Bild; gleichzeitig aber unterliegt es im Gegensatz zum menschlichen Vorstellungsbild, das ja immer nur virtuell bleiben kann, dem physikalischen Gesetz von Reiz und Reaktion, es ist „dem Zwang“ unterstellt, „alle empfangenen Einwirkungen weiterzuleiten“, „nichts anderes als ein Schnittpunkt aller Veränderungen im unendlichen Weltall zu sein“, totale Reflexion, absolut dem Gesetz der Materie unterstellt. Auch die menschliche Wahrnehmung kann man als Reflexion bezeichnen, als das Zurückgeben eines Bildes, nur ist eben der Reflexionswinkel unserem Interesse entsprechend je verschieden bzw. folgt die geistige Bildverkettung im Denken oder im Traum nicht den naturwissenschaftlichen Gesetzen.

Da die Leinwandmembran ohne Subjektivität ist, gibt es auch keinen inneren Kreislauf. Was das Publikum als Innerlichkeit interpretiert, muss zuvor seinen sichtbaren Ausdruck auf der Leinwand gefunden haben. Landschaften, Gesichter, Musik, Wörter können als Innerlichkeit der Figur gelesen und dem Film als Seele oder Leben zurückgegeben werden.

„Der Film kennt kein ‘rein’ Äußerliches und keine ‘leere’ Dekorativität. Eben weil im Film alles Innere an einem Äußeren zu erkennen ist, darum ist auch an allem Äußeren ein Inneres zu erkennen. Auch an der Schönheit. [...] ‘Die Schönheit ist das Symbol des Guten’.“¹⁴

Das Bild und die Leinwand können sich jedoch öffnen, wenn das Denken die Möglichkeit bekommt, sich ins Innere der Bilder zu verlagern. In der Geschichte des Filmes wurde der Zuseher schrittweise in die kinematografische Anlage einbezogen. Die Leinwandmembran öffnete

¹⁴ Béla Balázs: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen von Robert Musil, Andor Kraszina-Krausz, Siegfried Kracauer und Erich Kästner.- Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 2001(= stw 1536) S 40.

Dieser Aspekt ist vor allem für die Stummfilme wichtig, da dies die erste und unmittelbarste Stufe der Sichtbarmachung der Welt im Film ist, vor allem vor dem Aufkommen des Tons, der zu Beginn durch seine rein interpretierenden Einsatz das Bild eher „verdeckte“.

sich, dadurch konnten die Kreisläufe der Publikumsmembran innerhalb des Bildes ablaufen.¹⁵ „Damit nimmt ein Kreislauf Gestalt an, der gleichzeitig den Autor, den Film und den Zuseher umfaßt.“ (ZB/211) Eine erste Veränderung trat mit Hitchcock ein. Es ist nicht mehr nur die Physiognomie des Bildes, die sichtbar macht, sondern das Bild ist von einer mentalen Relation „umrahmt“ (BB/214): „der Zuseher ‘weiß’ als erster über die Beziehungen Bescheid“ (BB/270), er weiß mehr als die Figur selbst, die ja nicht die Position der Kamera einnehmen kann und daher die Hintergründe der Geschehnisse nicht kennt. Das ist der Grund für den Suspens, die Spannung bei Hitchcock, die aus dem Ungleichverhältnis zwischen dem Wissen des Zusehers und der Figur entsteht. Damit wird der Zuseher „zum integralen Bestandteil des Filmes“. (BB/270)

Exkurs 2: Der Automatismus – Die Maschine

«Ce qu’aucun oeil humain n’est capable d’attraper, aucun crayon, pinceau, plume de fixer, ta caméra l’attrape sans savoir ce que c’est et le fixe avec l’indifférence scrupuleuse d’une machine.“ (BR/38)

Das Elend des „lächerlichen Vierecks“ (Godard). Die Welt, aufgenommen von einer Maschine, abgespielt von einer Maschine, maschinelle Kunst. Die Kamera zeichnet ungerührt auf – einem maschinellen Gesetz folgend. Wie kann dieser Maschine Leben entlockt werden?

Das Leben kann erstens in oder zwischen den Bildern, in den Verkettungen des Publikums, entstehen, oder zweitens sich über den ganzen Film ausbreiten, wenn der Film als Fetisch des Lebens sich von ihm beleben lässt, oder der Autor kann drittens die Maschine selbst zum Leben erwecken, indem er sie uns zeigt, sie uns ins Bewusstsein ruft.

¹⁵ „Was war das für ein großartiges, ja befreiendes Erlebnis! Dem Kino verdanke ich jene außergewöhnliche Ambivalenz des Erlebens – es gab mir die Möglichkeit, gleichzeitig innerhalb und außerhalb des Geschehens zu sein, es teilte und verdoppelte mich zugleich. Dieses Phänomen wiederholte sich später immer wieder – ich teilte die Trauer von La Strada, ohne meine Gemütsruhe und meinen Optimismus zu verlieren, ich nahm Anteil am Risiko der Fahrer in Lohn der Angst, ohne mich vor dem Tode zu fürchten. Das Kino hat uns alle um eine neue innere Dimension bereichert, auch wenn sie uns nicht immer bewußt ist.“

In: Ryszard Kapuściński: Die Erde ist ein gewalttätiges Paradies. Reportagen, Essays, Interviews aus vierzig Jahren.- Frankfurt/Main: Eichborn 2000 S 30.

Den Film im Film zu zeigen bedeutet, die Illusion zu brechen und die Bedingungen des Films bewusst zu machen. Oft geschieht dies in Brechtscher Manier, explizit: 'Hallo! Wir sind im Film', wie etwa in Thomas Heises *Wozu denn über diese Leute einen Film*, wo im oberen Bildrand das Mikrofon zur Tonaufnahme sichtbar bleibt. Oder in Godards *Le Mepris*, der zum Gutteil auch ein Film über das Filmemachen ist, wo man Filmteams und Kameras etc. sieht. Neben diesem expliziten Illusionsbruch gibt es aber noch einen impliziten: Der Autor kann die Maschine indirekt über den Zeitraffer oder die Zeitlupe sichtbar machen. Natürlich funktioniert dies nur, wenn die beiden Arten der Zeitmodulation auf eine nicht herkömmliche Art eingesetzt werden, wie z.B. in *Sauve qui peut (La vie)* von Godard.

„Die willentliche Verlangsamung als ein Mittel im Dienste wissenschaftlich-poetischer Entdeckungen. So zum Studium der Körpersprachen: auf dem Gesicht eines jungen Mädchens werden in der Zeitlupe Stimmungen sichtbar gemacht, die man bei normaler Bildgeschwindigkeit nicht wahrnimmt. Welche Kräfte setzt ein Körper ein, wenn er sich gegen einen gewaltsamen Übergriff schützen will? Wie wird eine Fallbewegung aufgefangen?... Was bei ‚normaler‘ Wahrnehmung als einfache Bewegung erscheint, erweist sich hier als ein Prozeß, in dem zahlreiche Linien zusammenwirken. Das Ganze der Bewegung stellt sich als brüchige Einheit dar. Bei jedem Sehen, in jeder Phase der Bewegung treten neue Linien hinzu...“¹⁶

Die Zeitlupe, *le rallenti*, macht Brüche innerhalb von Bewegungen sichtbar, zeigt aktuelle, feine Linien, die im Ganzen der Bewegung nicht sichtbar gewesen wären, Unregelmäßigkeiten, einen ‚zu langsamen Schritt‘, eine ‚schnellere Geste‘. Die menschlichen Bewegungen einer ungewohnten Wahrnehmungsgeschwindigkeit aussetzen, die Kamera als Stift verwenden und kleinste Veränderungen aufzeichnen: „Den Augenblick eines Lächelns, in dem sich der Mund in den Rachen eines Löwen verwandelt; den Schrei des Menschen am Fließband hörbar machen: Ich bin keine Maschine!“¹⁷, denn Unregelmäßigkeit bedeutet Leben. Die Bewegung anhalten und die Zeit modulieren, sie dehnen, zerdehnen. Film wird zum Seismographen, der kleinste Beben der Körperoberfläche aufnimmt, der Objekte in Farbflächen verwandelt. „Es werden keine genauen, exakten Zeitlupen,

¹⁶ Lothar Kurzawa: Bilder der dritten Art. zu *Rette sich wer kann (Das Leben)* in: Godard, Jean-Luc: *Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann (Das Leben)*. Aus dem Französischen übersetzt von Lothar Kurzawa und Volker Schäfer.- Berlin: Merve Verlag GmbH 1981 (= 99) S 121f.

¹⁷ frei zitiert nach dem Film *Sauve qui peut (la vie)*

sondern eher Dekompositionen sein: Dekompositionen der Vergangenheit in dem Augenblick, wo sie die Gegenwart der Personen komponiert.“¹⁸ Andererseits hat uns die Kraft der Bilder immer schon gefangen und wir sind bereits der Bewegung der Maschine verfallen. „Ich war immer der Meinung, daß ich philosophiere, daß das Kino zum Philosophieren angetan ist; [...]weil man nicht denken muß, man wird gedacht. Die Leinwand denkt, daher muß man das Material zusammentragen wie ein Wissenschaftler. Man wird gedacht.“¹⁹

Die Publikumsmembran

Eine wirkliche Öffnung der Leinwandmembran findet aber erst mit dem neorealistischen Film statt, wo die Figuren angesichts der Unerträglichkeit des 2. Weltkrieges nicht mehr selbstverständlich auf das Wahrgenommene reagieren können (in Rosselinis *Germania Anno Zero* verdeckt sich der Junge die Augen). Das sensomotorische Band zwischen Mensch und Welt, das Band der Natur zerreißt und der Mensch wird zum Sehen und Denken gezwungen. Die Figur ist unfähig zu handeln, sie ist Visionen ausgeliefert, sie wird selbst zum Sehenden. (vgl. ZB/13)

„[...]die Gegenstände und Milieus werden zu einer autonomen materiellen Realität, die ihnen einen eigenständigen Wert verleiht. Nicht nur der Zuschauer, auch die Protagonisten müssen nun die Milieus und die Gegenstände durch den Blick besetzen, sie müssen die Dinge und Leute sehen und verstehen, damit die Aktion oder die Passion entsteht und in den Alltag eindringt, der immer schon abläuft.“ (ZB/15)

Die Gegenstände erhalten Autonomie, die Figur steht isoliert vor dem sie umgebenden Milieu, vor der Welt. Das Bild teilt sich, ein mentaler Kreislauf schaltet sich sowohl in der Figur als auch im Publikum ein.

Vor dem Zweiten Weltkrieg war das Kino vom sensomotorischen Bild, oder Bewegungsbild dominiert. Im Bewegungsbild ist die Verbindung zwischen Mensch und Welt sensomotorisch gegeben, das heißt durch eine motorische Reaktion der Figur auf sinnliche Eindrücke. Da keine unmittelbare motorische Reaktion mehr möglich war, verwandelte sich die Realität von einer sensomotorischen in eine rein optische und

¹⁸ Godard, *Liebe Arbeit Kino*, S 25.

¹⁹ „Bestellen wir unseren Garten“ Ein Gespräch mit Jean-Luc Godard. Übersetzt von Petra Metelko. in: *Viennale 1998. Jean-Luc Godard*.- Wien: Viennale 1998 S 87.

akustische (das Zeitbild), die erst durch den Blick der Figur als auch des Zusehers erfasst werden musste. So entstand der eigenartige Effekt, dass das Sehen bzw. das Erkennen und Denken des Publikums zum inneren Kreislauf der Leinwandmembran wurde und es zu einer Überlagerung der Subjekte der Figur und des Zusehers kommt.²⁰

In der Geschichte des Kinos ging es immer wieder um das Verhältnis von Kino und Denken, um die Frage, wie die bewegten Bilder zum Denken 'bewegen' (vgl. ZB/205). Die maschinelle Bildfolge einer Filmvorführung entreißt den Zuschauer seiner eigenen Gedankenwelt, er ist dem Automatismus der Maschine ausgeliefert. „Die *automatische Bewegung* läßt in uns einen *geistigen Automaten* entstehen, der seinerseits auf es reagiert.“ (ZB/205) Der Herrschaft über seine eigenen Gedanken entrissen zu werden, war für die Kritiker des Kinos immer auch ein Hauptargument gegen das Kino.

Deleuze verweist auf Artaud, der gezeigt hat, dass der geistige Automat einen zentralen Punkt im Denken des Denkens enthüllt. Wenn ein Objekt auf einem Filmbild sichtbar wird, ist es nicht bloß das Objekt, das wir sehen, sondern schon ein Denken dieses Objektes mittels Kameraauge. Schauen wir uns den Film an, können wir uns diesem Bildautomatismus nicht widersetzen, wir werden zum geistigen Automaten, was Ausdruck unseres Unvermögens im Bezug auf das Denken des Denken ist. Im Kino werden wir gedacht, wir verlieren die Kontrolle über unser Denken. Artaud hält dem Kino eben zugute, uns diese für das Denken selbst konstitutive Lähmung enthüllt zu haben: Die Unmöglichkeit zu denken, was das Denken ist („diese Ohnmacht des Denkens im Herzen des Denkens zu enthüllen“ (ZB/217)), da dem Denken keine andere Funktionsweise zukommt, „als sich selbst hervorzubringen, dieses dunkle und tiefgründige Werden immer aufs neue zu wiederholen.“ (ZB/216) So sei es auch die eigentliche

²⁰ „Im Film muß sich etwas, so Resnais, 'im Umkreis des Bildes, hinter dem Bild und sogar im Innern des Bildes' abspielen. Genau dies ereignet sich, wenn das Bild zum Zeit-Bild wird. Die Welt ist Gedächtnis, Gehirn, Übereinanderlagerung von Epochen oder Gehirnlappen geworden, doch das Gehirn selbst ist Bewußtsein, Fortführung der Epochen, Schöpfung oder plötzliches Auftreten stets sich erneuernder Gehirnlappen oder auch Neuschöpfung der Materie nach der Art des Styrols geworden. Die Leinwand selbst ist die Gehirnmembran, wo Vergangenheit und Zukunft, Inneres und Äußeres ohne bestimmbare Distanz, unabhängig von jeglichem Fixpunkt, sich unmittelbar gegenüberstehen [...]. Als primäre Eigenschaften besitzt das Bild nicht mehr länger den Raum und die Bewegung, sondern die Topologie und die Zeit.“ (ZB/166f.)

Aufgabe des Kinos ein Denken hervorzubringen, das noch nicht ist.
(vgl. ZB/220)

Der Bruch des sensomotorischen Bandes zwischen Mensch und Welt, so Deleuze, ist auch ein Ausdruck dafür, dass die Erfahrung des geistigen Automaten das Bild selbst affiziert hat. Seine Unfähigkeit zu denken macht den Menschen paradoxerweise zum Sehenden, zum Visionär in einer Welt, in der das, was gesehen werden kann, nur das ist, worauf er nicht mehr reagieren kann. Diese Unerträglichkeit kann jedoch überwunden werden, wenn sie bejaht wird, wenn der Glaube an die Beziehung zwischen Mensch und Welt ein neues Band knüpft. Die Schwingungen des kinematografischen Bildes können einen Schock in der Zuschauermembran, im geistigen Automaten auslösen und ihn zum Denken zwingen, was z.B. im Neorealismus mit der Unerträglichkeit des Krieges der Fall war.

Für das Bewegungsbild, also die Bildtypen, bei denen die Zeit nur indirekt über die Bewegung repräsentiert wird, bestimmte Deleuze drei Beziehungen des Filmes zum Denken: das kritische Denken, bei dem wir vom Bild zum Begriff gehen (*„die Beziehung zu einem Ganzen, das nur in einer höheren Stufe des Bewußtseins gedacht werden kann“* (ZB/214)), das hypnotische oder figurative Denken, wo die Bewegung vom Begriff zum Bild geht (*„die Beziehung zu einem Denken, das nur im unterbewußten Verlauf der Bilder dargestellt werden kann“* (ZB/214)), sowie dem praktischen Denken, dem Denken der Beziehung von Mensch und Welt.

Im Bewegungsbild ist die Leinwandmembran geschlossen, da das Denken sich nur außerhalb der Bilder ereignet, die Zeit nur indirekt über die Bewegung dargestellt wird und das Ganze des Films als die Totalität der Bilder gedacht wird, die zwar eine offene Totalität ist, deren Offenheit sich aber immer noch auf das Filmganze bezieht und nicht auf den Zuschauer hin bzw. die lebendige Zeit hin offen ist. Im Zeitbild hingegen kehrt sich das Bestimmungsverhältnis von Bewegung und Zeit um. Die Zeit ist das Maß der Bewegung, das heißt, die Zeit in ihrer Eigenart als differenzierende Kraft verknüpft die Bilder, indem sie mit jedem neuen Bild neue Differenzierungen einführt.

„Mit anderen Worten: der Zwischenraum kommt der Verbindung zuvor; die Differenz, auf die die Verteilung der Ähnlichkeiten

zurückgeht, ist unhintergebar. Die Spalte ist das erste geworden, und aus diesem Grunde weitet sie sich aus. Es geht nicht mehr darum, einer Kette von Bildern zu folgen, [...] sondern die Kette oder die Verknüpfung zu verlassen. [...] Wir haben es mit der Methode des ZWISCHEN zu tun" (ZB/234) „Damit breiten sich die Zwischenräume überall aus: im visuellen Bild, im akustischen Bild und zwischen akustischem und visuellem Bild.“ (ZB/235)

In diese Zwischenräume schalten sich nun Publikumsmembran und Autorenmembran ein. Dies bedeutet nicht, dass der Schnitt zwischen Bildern ein rationaler wäre, eine Lücke, die durch aufmerksames Folgen der Zuseher schließbar wäre. Das Ganze des Films ist nicht mehr rational erschließbar, sondern das Außen des Films ist sein integraler Bestandteil. „Der Schnitt ist irrational und ist weder Bestandteil des einen noch des anderen Ensembles [des mit dem Schnitt beendeten bzw. des mit dem Schnitt begonnenen Teiles, BI], von denen das eine ebenso wenig ein Ende wie das andere einen Beginn hat[...].“ (ZB/236) Eine Verbindung der beiden Ensembles kann in der Publikums- oder der Autorenmembran erfolgen, ihre Kreisläufe können sich in diese Kluft einschalten.

Die Autorenmembran

In der kinematografischen Anlage geht es nicht darum, welche Membran wichtiger und produktiver, bzw. am Anfang aller Kreisläufe steht. Es geht einzig und allein um die Beschreibung der Abläufe zwischen den Membranen und ihre gegenseitigen strukturellen Verbindungen. Somit gelten für die Autorenmembran, obwohl sie natürlich die produktivste ist, dieselben Bestimmungen wie für die beiden anderen Membranen. Es geht darum, wie sich die Autorenposition strukturell in den Film einschreibt, wie Bedeutung erzeugt wird, wie der Handlungsstrang geführt wird und nicht zuletzt darum, wie eng der Film im Hinblick auf den Zuseher konzipiert ist.

Analog zum Schriftsteller wurde das Produktionsmittel des Filmemachers, die Kamera, als sein Stift bezeichnet (Bresson). Das Kameraauge (also die einkommenden Reize), ist die eine Seite der Membran, das Filmbild, welches schließlich Teil des Filmes wird, bildet die andere Seite. Die Autorenmembran umfasst somit das gesamte Produktionskollektiv. Entscheidend ist wieder, welche inneren und äußeren Kreisläufe zwischen den beiden Seiten der Membran ablaufen, wobei es für unsere Arbeit unerheblich ist, dass

es sich dabei um keinen einfachen Wahrnehmungskreislauf, sondern um das Bündel der Wahrnehmungen des Filmteams handelt.

Die Autorenmembran ist als die „bilderwerfende“ Membran die Membran mit den größten Gestaltungsmöglichkeiten. Erstens kann sie ihr Interesse, also ihre Ausrichtung auf eine bestimmte Handlung (Rotation), zweitens die Dauer von Einstellungen (Neigung) und drittens die innerfilmischen Bezüge (Kontraktion), die Verstrickungen und Eigenreferenzen innerhalb der Handlung, als auch die Verbindungen zur Filmgeschichte, selbst wählen.

Das Verhältnis von Autoren- und Publikumsmembran ist besonders interessant. Die Publikumsmembran ist nämlich auch in allen drei Verankerungspunkten beweglich (Interesse, Aufmerksamkeit, Intensität), der individuelle Spielraum bei der Wahrnehmung eines Filmes wird letztendlich aber vorrangig von der Komposition des Filmes bestimmt. Wie Jean Rouch in einem Fernsehinterview sagte, ist er als Autor gleichzeitig auch immer sein erster Zuseher. Welcher Platz wird dem Publikum zugewiesen, wie viel Freiheit wird ihm in der Ausrichtung der Publikumsmembran eingeräumt? Wie stark ist der Blick des Zusehers vorgegeben?

Eine ganz unmittelbare Einbeziehung des Publikums, diesmal nicht als Dispositiv, sondern als Kritiker, findet man im Participatory Cinéma, wie es vom Ethnologen Jean Rouch praktiziert wurde. Er zeigte den Flusspferdjägern den Film *Bataille sur le grand fleuve*, den er bei ihnen über die Flusspferdjagd gedreht hatte und erhielt auch unmittelbar ihre Kritik. Sie meinten, dass er keine Musik verwenden dürfe, denn das würde die Flusspferde nur verschrecken.²¹

Aus der weiter oben von Rouch erwähnten Doppelposition des Autors gehen zwei Kreisläufe der Autorenmembran hervor: der innere Kreislauf oder der „Kreislauf des Autors“ sowie der äußere Kreislauf oder der „Kreislauf des Zusehers“. Dies ist – neben dem Produktionsteam – somit eine weitere Splittung innerhalb der Autorenmembran. Godard gibt ein Beispiel dafür, wie er das Publikum in seine Filme einbezieht.

"Mit dem Doppeltitel [*sauve qui peut (la vie)*, BI] wollte ich gleichzeitig einen besonderen Effekt erzielen, nämlich die Möglichkeit, einen dritten Titel entstehen zu lassen. so kann sich jeder einen Titel montieren, der ihm ganz gut gefällt. Man

²¹ Paul Stoller: The cinematic griot. The ethnography of Jean Rouch.- Chicago & London: The University of Chicago Press 1992 S 42f.

kann ihn mit ziemlich präzisen wie auch mit etwas flexiblen Hinweisen versehen und vielleicht sogar mit ein wenig widersprüchlichen. In dieser Weise kann man meiner Meinung nach den ganzen Film, ja sogar meine Art Filme zu machen verstehen. Film heißt nicht: ein Bild nach dem anderen, sondern ein Bild plus ein Bild, woraus ein drittes Bild entsteht. Dieses dritte Bild wird übrigens vom Zuschauer in dem Augenblick gebildet, wo er den Film sieht..."²²

Je nach dem Verhältnis von Autoren- und Zuseherkreislauf, also der der Publikumsmembran eingeräumten strukturellen Bewegungsfreiheit, kann man von einer schwachen oder einer starken Zuschauerposition sprechen. Bei ersterer, die immer mit einer starren Autorenmembran einhergeht, werden die Wahrnehmungen nur innerfilmisch gebildet, d.h. nur zum Ganzen des Filmes, also seiner Handlung, in Beziehung gebracht. Besonders in Actionfilmen, die auf Spannung und Identifizierung mit den Figuren bauen, reicht die Einstellungsdauer meist gerade dazu, das für den Handlungsfortgang entscheidende Geschehen wahrzunehmen. Daher auch die gezielte Führung der Blicke der Zuseher.

Eine starke Zuseherposition ist gegeben, wenn Sequenzen oder Bildfolgen in der Kadrierung, Einstellung, Dauer, etc. so komponiert sind, dass vielfältige Wahrnehmungen möglich sind, dass in der Publikumsmembran ein innerer Kreislauf entsteht, bei dem die Wahrnehmungen sich z.B. auch mit den persönlichen Erinnerungen verbinden können. So können bestimmte Einstellungen oder Szenen aus dem Film hervorragen und bleiben am Ende wie stumme Zeugen des Filmtraumes in unserer Erinnerung haften. Es entstehen Erinnerungs- oder Erkenntnisbilder, die wie Filmfotografien, mit denen für Filme geworben wird, als isoliertes Bild für eine bestimmte Erinnerung oder einen bestimmten Gedanken stehen.

Bresson dazu: „Placer le public vis-à-vis des êtres et des choses, non comme on le place arbitrairement par habitudes prises (clichés), mais comme tu te places toi-même selon tes impressions et sensations imprévisibles. Ne jamais rien décider d'avance." (BR/92)

Die inneren Kreisläufe der Autorenmembran, das Bewusstsein des Autors, der Kamera, des Cutters, etc. erschaffen die vielen kleinen Mikrobewegungen und Einstellungen, die das Einzigartige eines filmischen Werkes ausmachen.

²² Godard, Liebe Arbeit Kino, S 44.

„Bestimmte große Bewegungen kann man wie die unverwechselbare Signatur eines Autors auffassen, die das Ganze eines Films, wenn nicht eines Werks charakterisieren, die aber auch in der Bewegung dieses oder jenes signierten Bildes, dieser oder jener Einzelheit mitschwingen.“ (BB/39)

In der Geschichte des Films haben sich noch andere Möglichkeiten herausgebildet, den inneren Kreislauf der Autorenmembran zu vervielfältigen.

Erstens kann sich der Filmmacher in- oder explizit auf die Filmgeschichte beziehen. Er kann den Film als Vertreter einer Gattung in diesem Genre reflektieren, z.B. einen Siedlerzug gen Westen, Stereotype der weißen Siedler und Rothäute, usw. im Western. „Diese reflexive Stellung des Genres hat bedeutende Konsequenzen: statt daß sich das Genre die ihm naturgemäß zugehörigen Bilder unterordnet, bildet es die Grenze der Bilder, die ihm nicht zugehören, sondern die sich in ihm reflektieren.“ (ZB/239) Das bedeutet, ein Film evoziert ein bestimmtes Genre aber immer nur als Unbild des Genres, als seine reflexive Grenze. Er kann aber auch wie Godard z.B. nur einzelne Bildsequenzen oder Serien in einem Genre reflektieren und somit die Bezüge zur Filmgeschichte innerhalb eines einzigen Filmes multiplizieren.

Godard verwendet außer den Genres noch andere reflexive Grenzen, die er, wie Deleuze zeigt, wie Kategorien benutzt. „Die Kategorien können Worte, Dinge, Handlungen und Personen sein.“ (ZB/242) Oft sind es auch Farben, wie das Rot und das Blau in *Le Mepris* oder das Blau, das Grün und das Grau von Lausanne.²³ Die Kategorien bilden Serien und lassen die Bilder gleichzeitig in ihnen reflektieren.

Es haben sich aber noch andere Möglichkeiten herauskristallisiert, die Kamera als Reflexionsinstrument einzusetzen und damit den inneren monolingualen Autorenkreislauf in eine polylinguale Sicht der Welt zu verwandeln oder, wie Pasolini sagt, „die Weltsicht eines Neurotikers en bloc durch seine eigene, ästhetizistisch-fiebernde Vision[...]“ (BB/106) zu ersetzen. Eine Figur kann von der Kamera objektiv gesehen werden, die Kamera kann aber auch die subjektive Sicht einer Person einnehmen. Sieht sie mit den Augen der Person, ist es ein subjektives Bild, nimmt sie die Position eines außenstehenden Betrachters ein, meist in der Totale, ist es ein

²³ vgl. *Lettre à Freddy Buache* (ZB/242f.)

objektives. Beide Weisen sind monolingual. Der Autor kann aber auch einen Schritt auf die Figur zugehen und einen Blickwinkel des Dazwischen einnehmen, eine 'freie indirekte Sicht'.²⁴ Der Kreislauf innerhalb der Autorenmembran wird durch den Publikumskreislauf erweitert und vielstimmig. " Il ne serait pas ridicule de dire à tes modèles: 'Je vous invente comme vous êtes.'" (BR/39)²⁵ Wenn die Kamera die komplizierte Mittelstellung des freien indirekten Bildes einnimmt, wenn das über einen Blick geschlossene, festgestellte Wahrnehmungsbild in der Reflexion des Autors, im „kinematographischen Cogito“ (BB/107), im Kamerabewusstsein, sich vielfältigen Bezügen öffnet, erst dann entsteht ein reflektiertes Kamerabewusstsein. „Die Kamera sieht sie [die Person, BI] und ihre Welt zugleich von einem anderen Standpunkt, der den Blickpunkt der Person denkt, reflektiert und transformiert.“ (BB/107). Der Autor drückt sich frei in der Sicht einer Person aus und bricht diese Sicht im eigenen Kamerabewusstsein ästhetisch, ethisch, religiös, etc. „Das Wahrnehmungsbild findet seinen Sonderstatus als 'freies indirektes, subjektives' Bild, das wie eine Reflexion des Bildes im Bewußtsein des Kameraselbst aufzufassen wäre.“ (BB/109) "Modèle. Tu l'éclaires et il t'éclaire. La lumière que tu reçois de lui s'ajoute à celle qu'il reçoit de toi." (BR/85) Diese Zwischenstellung, dieses Mitsein²⁶ infiziert alle Ausdrucksebenen des Bildes. Das Sprechen der Figuren entspringt nicht mehr einer festen Rolle, einer bestimmbaren Identität, sondern entsteht in dieser Öffnung, in der sich die Kreisläufe von Autor und Figur miteinander vermischen und so zu einem hybriden gemeinsamen Werden führen.

²⁴ vgl. (BB/107f.): Die freie indirekte Rede ist ein Grammatikphänomen, das es nicht in allen Sprachen gibt. Fraglich ist, ob es eine eigene grammatikalische Struktur besitzt, oder nur, wie Pasolini meint, ein Stilmittel ist. Deleuze zitiert das Beispiel Bachtins: „Sie nimmt ihre Kraft zusammen: *eher wird sie die Folter erdulden als ihre Jungfräulichkeit verlieren.*“ und beschreibt das Phänomen folgendermaßen: „sie besteht aus einer Äußerung im Rahmen einer Aussage, die wiederum von einer anderen Äußerung abhängig ist.“ (BB/107)

²⁵ Robert Bresson nannte seine Schauspieler Modelle, da ihr Spiel so weit als möglich bar jedes persönlichen, psychologischen Ausdruckes sein sollte.

²⁶ „Von daher zwei verschiedene Iche, von denen sich das eine im Bewußtsein seiner Freiheit zum unabhängigen Betrachter der Szene erhebt, die das andere mechanisch spielt. Aber eine solche Verdopplung findet niemals ein Ende. Sie ist vielmehr eine Oszillation der Person zwischen zwei Gesichtspunkten zu ihr selbst, ein Hin und Her des Geistes...“, ein Mitsein.“ (BB/106)

Das Filmganze wird nicht mehr von einem inneren Monolog umschlossen, sondern die Figur spricht in der freien indirekten Redesicht des Autors oder der Autor äußert sich „durch Vermittlung einer autonomen und freien Figur“. (ZB/238) Frei und indirekt bedeutet: Ich ist ein Anderer. Die Rede ist nicht mehr eindeutig einem Subjekt zuordenbar. Sie erschließt einen eigenen Raum, irgendwo zwischen Figurwerden des Autors und Autorwerden der Figur. Ihrem subjektiven Standpunkt beraubt, fabulieren, glossieren die Figuren: ihre eigene und die Geschichte des Filmes, die ganze kinematografische Anlage wird davon erfasst und in Trance versetzt (vgl. ZB/281).

„Demnach gab es ein Filmganzes, das ebenso den Autor wie die Welt und die Personen umfaßte, welche auch immer die Differenzen oder Oppositionen sein mochten. Die Sichtweise des Autors und der Figuren, aber auch die Weise, in der die Welt gesehen wurde, bildeten eine Bedeutungseinheit, die mit Hilfe von Bedeutungsfiguren funktioniert. Diese Konzeption wurde von einem ersten Schlag getroffen, als der innere Monolog seine personale und kollektive Einheit verlor und in einander fremde Stücke zerfiel[...].“ (ZB/237)

Mit der Auflösung des inneren Monologes, der vor dem modernen Kino die Einheit von Mensch und Welt garantierte, verliert der innere Kreislauf der Autorenmembran immer mehr an allgemeinen, verbindlichen Ausdrucksmöglichkeiten, da es keine unausgesprochene Koexistenz von Mensch und Welt mehr gibt.

Der Tausch

Die Frage nach dem Verhältnis von Mensch und Film wurde vor allem von der visuellen Anthropologie häufig gestellt. Die visuelle Anthropologie beschäftigt sich vorrangig damit, wie anthropologisches Wissen auf visuelle Art vermittelt wird.²⁷ Sie hat aber auch, was seltener geschieht, den Film selbst als menschliches Produkt anthropologisch untersucht. Der Film als anthropogenes Werk trägt die Zeichen seines Schöpfers.

Zwischen der Autoren-, der Publikaums- und der Leinwandmembran sind Bilder im Umlauf, zirkulieren Farben, Töne, Informationen, Sinn, Erinnerungen, Schönheit, Glaube... Was hält, abgesehen von der Maschine, diese Zirkulation in Gang? Wer tauscht was mit wem und aus welchem Grund? Inwieweit kann man die Kommunikation zwischen den drei Membranen als Tauschbeziehung im Sinne des Gabentausches von Marcel Mauss bestimmen?

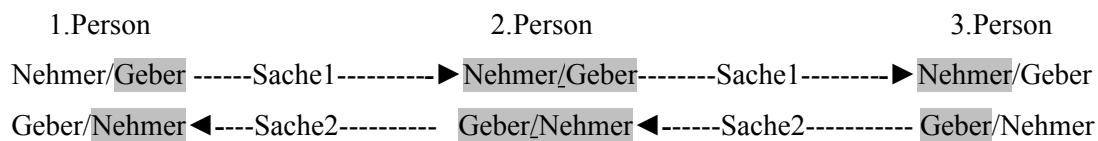
Mauss untersuchte Tauschbeziehungen in einigen Gesellschaften und stieß beim Gabentausch in Polynesien auf die Verpflichtung, die als Geschenke deklarierten Gaben zu erwidern. Gaben sind dabei mehr als nur materielle Güter und Reichtümer. „Es sind vor allem Höflichkeiten, Festessen, Rituale, Militärdienste, Frauen, Kinder, Tanz, Feste, Märkte, bei denen der Handel nur ein Moment und der Umlauf der Reichtümer nur eine Seite eines weit allgemeineren und weit beständigeren Vertrags ist.“²⁸ Was veranlasst aber nun den Empfänger, die als Geschenk deklarierte Gabe zu erwidern? Nach Ansicht der Maori ist es die Sache selbst, denn sie ist kein lebloses Ding, sondern beseelt, ein magischer Teil des Gebenden, der durch sie Macht über den Empfänger gewinnt. Dieser kann sich der Verpflichtung, die Gabe zu erwidern, nicht entziehen. Auch dann nicht, wenn er sich weigern würde, die Gabe anzunehmen, da er sozial dazu verpflichtet ist, sie zu akzeptieren. Erhält man eine Gabe, drängt der Geist der Sache, etwas Adäquates zurückzugeben.

Interessanterweise läuft dieser Tausch aber immer über eine dritte Instanz, d.h. man erwidert das „Geschenk“ nicht direkt mit einem Gegengeschenk, sondern erstattet eine andere Sache, die man im

²⁷ vgl. Film as Ethnography. Peter Ian Crawford and David Turton (ed.): - Manchester & New York: Manchester University Press 1992.

²⁸ Marcel Mauss: Soziologie und Anthropologie 2. Gabentausch. Soziologie und Psychologie. Todesvorstellungen. Körpertechniken. Begriff der Person. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Henning Ritter und Axel Schmalfuß.- Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1989 (=Fischer Wissenschaft 1890 / 7432) S 16.

Tausch gegen das von der 1. Person erhaltene Ding im Handel mit einer dritten Person erworben hat, dieser zurück.



Wir wollen zeigen, dass der Film eine immanente Beziehung zum Tausch hat. Auf allen Ebenen zwischen innerstem und äußerstem Kreislauf, zwischen Kristallbild und Geld, wird getauscht. Die kinematografische Anlage ist ein Tauschsystem, da sowohl der Kreislauf der Membranen (einkommende Reize und ausgehende Wahrnehmung), die Abläufe zwischen den Membranen als auch die ökonomischen Produktionsbedingungen der kinematografischen Anlage als Tausch gesehen werden können. Dabei werden unterschiedlichste Wahrnehmungen, Gedanken, Affekte, Gelder, etc. getauscht, deren einzige Äquivalenz die Bewegung des Filmes selbst ist. Tausch verstehen wir hier im allgemeinen Mauss'schen Sinne als ein System, das erstens dreiteilig ist, obwohl die Aktion des Tauschens, also das Geben und Nehmen, vordergründig nur zweiteilig erscheint; und das zweitens ein System ist, wo das, was man bekommt, zwar nicht das gleiche ist wie das, was man gibt, das Äquivalent allerdings vom System garantiert wird.²⁹ Für die Maori ist der Geist der Sache die Garantie des Tausches, in der kinematografischen Anlage ist es die Bewegung der Bilder. „Wenn es wahr ist, daß die Bewegung als Invariante eine Gesamtheit von Austauschvorgängen, ein Äquivalenz oder eine Symmetrie stützt, dann ist die Zeit von Natur aus die Verschwörung des ungleichen Austauschs oder die Unmöglichkeit einer Äquivalenz.“ (ZB/107) Wie ist das zu verstehen? Deleuze unterscheidet 2 Typen von Bildern: das Bewegungsbild und das Zeitbild. Vereinfacht gesagt ist ein Bewegungsbild die sensorische Fortsetzung einer Wahrnehmung innerhalb einer kontinuierlichen räumlichen Ordnung. Es steht für den echten, symmetrischen Austausch, der in der Kontinuität der Bewegung sein

²⁹ Der Tausch wäre damit auch die Antwort auf die Frage, die sich bei der Lektüre der Kinobücher stellt: Was meint Deleuze mit dem Begriff „zurückgeben“? Was hat man erhalten, das man zurückgeben könnte oder wogegen man das Erhaltene eintauschen könnte?

Äquivalent findet.³⁰ Das Zeitbild hingegen gehört der zeitlichen Ordnung an. Es ist ein Erinnerungsbild, das dem virtuellen inneren Kreislauf der Wahrnehmungsbildung entstammt und als diskontinuierliche Folge der aufgenommenen Sinnesreize keiner repräsentierbaren Logik mehr entspricht, sondern Ausdruck der Subjektivität innerhalb der Wahrnehmung ist. Es ist somit ein geistiges Bild und steht für den unechten, asymmetrischen Tausch.³¹

Großer und kleiner Tausch

Der kleine Tausch ist das Kristallbild, welches das Bild des innersten Kreislaufes einer Wahrnehmung ist. Es ist das Spiegelbild, das aktuelles und virtuelles Bild ständig austauscht. Wenn nämlich, wie wir gesehen haben, Vergangenheit und Gegenwart gleichzeitig *sind*, muss auch das aktuelle Bild gleichzeitig mit dem virtuellen Bild entstehen.

„Das bekannteste Beispiel liefert der Spiegel. [...] das Spiegelbild ist in bezug auf die aktuelle Person, die es einfängt, virtuell, aber zugleich ist es aktuell im Spiegel, der von der Person nicht mehr als eine einfache Virtualität zurückläßt und sie aus dem Bild [...] verdrängt.“ (ZB/97)

Der große Tausch ist das Geld, als die unsichtbare Rückseite des Filmes, als Antrieb der kinematografischen Anlage. „Der Film wird dann zu Ende sein, wenn kein Geld mehr da ist...“ (ZB/108)

„Das Geld ist die Kehrseite all der Bilder, deren Vorderseite das Kino zeigt [*montre*] und sichtbar in Szene setzt [*monte*], so daß Filme über das Geld, wenn auch implizit, bereits Filme im Film oder über den Film sind.[...]

Es ist genau dies, der alte Fluch, der den Film untergräbt: Geld ist Zeit. L'Herbier hat zu diesem Punkt alles in einem bewundernswerten und spöttischen Vortrag gesagt: Da Zeit und Raum in der heutigen Welt immer wertvoller werden, mußte sich die Kunst in eine internationale industrielle Kunst, das heißt

³⁰ Die Zeit wird über die Bewegung gemessen. Nach Bergson ist das eine analytische, naturwissenschaftliche Betrachtungsweise der Zeit, da sie durch die Bewegung eines Körpers auf Raumpunkten abbildbar ist. Die Zeit ist hier ein quantitativer Begriff. Die Raum-Zeitproblematik kennzeichnet das gesamte Werk Bergsons, vgl. insbesondere das 1. Kapitel von Zeit und Freiheit. Henri Bergson: Zeit und Freiheit. Mit einem Nachwort „Anmerkungen zu Henri Bergson“ von Konstantinos P. Romanòs.- Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1994 (= eva-Taschenbuch 213).

³¹ vgl. (ZB/68f.) Hier ist es die Zeit, die die Bewegung ermöglicht. Sie ist unteilbare Dauer, denn wie sonst wäre der Übergang von einem, auch noch so nahen Punkt, zu einem anderen möglich? Die Zeit ist auch die Qualität des differenzierenden Bewusstseins.

in Film verwandeln, um Raum und Zeit als `imaginäre Werte menschlichen Kapitals` zu kaufen.“(ZB/107)

Deleuze spitzt die Entwicklung des Filmes dialektisch zu: Mit der Krise des Aktionskinos und dem Aufkommen des Zeitbildes hat das Kino auch sein eigenes Prinzip entdeckt: nämlich den ungleichen Tausch, das Geld, die Zeit.

„Der Film ist die Bewegung, aber der Film im Film ist das Geld, die Zeit. Das Kristallbild empfängt somit das Prinzip, das ihm zugrunde liegt: unaufhörlich den dissymmetrischen, ungleichen Austausch ohne Äquivalent wieder in Gang zu bringen, Bilder gegen Geld, Zeit gegen Bilder zu liefern, Zeit, die durchsichtige Seite, in Geld, die undurchsichtige Seite, zu verwandeln, so wie man einen Kreisel auf die Spitze kehrt. Der Film wird dann zu Ende sein, wenn kein Geld mehr da ist...“ (ZB/107)f.

Zwischen großem und kleinem Tausch gibt es unzählige Tauschströme. Wir wollen nur einige für unsere Fragestellung wichtigere herausgreifen.

Der Antrieb der kinematografischen Anlage

Den Antrieb der kinematografischen Anlage findet man in den Bildern einiger Filme wieder, so z.B. in *The man who wasn't there*, der Coen-Brüder, wo das ständige Rauchen des Mannes die Fortsetzung des Filmes zu garantieren scheint. Oder Jean Gabin in *Le jour se lève*, der eingesperrt in ein Zimmer, mit der letzten Zigarette auch mit seinem Leben Schluss macht. Oft ist es auch Alkohol oder sind es andere Drogen, die als ins Bild geholte Antriebsmechanismen, abseits einer Zeitgeistigkeit oder einer sozialen Zuordnung, einer inneren Notwendigkeit entspringend, den Film überhaupt erst zu ermöglichen scheinen.

fahren, fahren, fahren Das Auto folgt der Straße, getragen vom Rhythmus der Musik, die zum Rhythmus der Fahrt wird, der Fluchtpunkt entflieht, weicht ständig zurück und hält den Blick offen auf die Lichter der nächtlichen Stadt. Wir fahren mit. Filmanfänge sind oft solche oder ähnliche Autofahrten, welche die Zuschauer in die Bewegung hineinziehen. Als geübte Zuschauer sind wir schon eingestiegen und fahren mit den Bildern mit – im weichen Fauteuil sitzend.

Neben diesem mechanischen, genießenden Antrieb des Kinos ist der Film Kunst und getrieben von Begeisterung, Faszination, Macht, Enthusiasmus, Schönheit, Poesie, etc.

„A bout de souffle, La terra trema, Singin' in the Rain, Entuziasm, Sunrise... In den Namen der großen Filme steckt schon alles drin: das atemlose Aufbrechen, das Beben der Welt, das Außersichgeraten vor Glück, der Enthusiasmus, der aufleuchtende Horizont. Solchen Energien schuldet das Kino einige seiner schönsten Momente.“³²

Geistiger, körperlicher und soziokultureller Tausch

Wie die Filmbilder, mit denen der Autor eine bestimmte Wirkung erreichen wollte (Unterhaltung, Spaß, Information, Reflexion, Gefallen, usw.), letztendlich wahrgenommen und verstanden werden, ist natürlich abhängig vom Zuseher. Welche Bilder dieser dem Film zurückgibt, also welche Bilder er sich macht, der geistige Tausch - Wahrnehmungen, Reflexionen, die Geschichte (Story) des Filmes, Sinn, Denkbilder, etc. - ist vom Autor teilweise steuerbar (starke, schwache Zuschauerposition), sonst aber durch die Stellung der einzelnen Publikumsmembrane bestimmt. Dieser Tausch wird, um wieder auf Mauss zurückzukommen, von der Leinwandmembran als dem indifferenten Konverter ermöglicht.

Neben dem geistigen Tausch möchten wir den Tauschbewegungen noch auf körperlicher sowie kultureller Ebene nachgehen. Für das Bewegungsbild, also den körperlichen Tausch, würde Bergson sagen, dass das wahrgenommene Bild, Lichtwellen oder Materiebewegung, die durch meinen Körperschnitt Gestalt angenommen haben und sich mit Erinnerungsbilder vermischen, nach einer motorischen Fortsetzung drängt. Als Zuschauer können wir das Bild jedoch nur teilweise sensomotorisch umsetzen, z.B. im Affekt, in Wahrnehmungen, in Zuckungen des Körpers, der Rest geht in der Identifikation mit der Figur im Folgen der Handlung auf. Der Zuschauer nimmt also ein sensomotorisches Bild wahr, in das er durch Identifikation mit den Figuren mehr oder weniger einbezogen ist.

Laura U. Marks unterstreicht in ihrem Buch „The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses“, dass das Filmbild

³² Alexander Horwath: Filmmuseum ist. Aufbrechen.- in: Mitteilungen des Österreichischen Filmmuseums.- Wien Nummer 6/2003.

nicht nur visuell, sondern multisensorisch ist.³³ Nach Bergson werden die Bilder der Welt an allen unseren Sinnen gebrochen. Je nach der Entfernung der Sinnesobjekte werden die sensorischen Empfindungen entweder gleich motorisch mittels Körpergedächtnis, dem wiederholenden Gedächtnis, umgesetzt³⁴ oder durch das Eingreifen eines engeren oder weiteren Erinnerungskreislaufes, dem erinnernden Gedächtnis, wahrgenommen und als Bild der Wirklichkeit zurückgegeben. Was letztendlich empfunden oder wahrgenommen wird, hängt von der Ausrichtung der Publikumsmembran und insbesondere von ihrem Interesse ab.

Dieses ist aber immer auch kulturell determiniert. Die Zuordnung von Vorstellungen zu Empfindungen ist nämlich Teil der kulturellen Erziehung, die erst langsam die Wahrnehmungen auf den eigenen Körper bezieht. (MG/48f.)³⁵ Viele neuere Filme, so Marks, würden Bilder verwenden, die direkt ein bestimmtes kulturell geprägtes Körpergedächtnis ansprechen, um die Erfahrung der Diaspora darzustellen. Film ist somit ein Mittel, um in Kontakt mit der materiellen Präsenz der nicht mehr verfügbaren Dinge zu kommen. Film schafft dies, wenn er zum Fetisch wird, wenn er Objekte nicht repräsentiert, sondern ihre Kraft lebensähnlich in sich selbst trägt, wenn er die Übersetzung eines Affekts, einer Empfindung in ein Objekt ist. „All fetishes are translations into a material object of some sort of affect;“³⁶ Diese Art der Darstellung verlangt aber nach einer anderen Haltung des Zusehers, nicht dem Blick allein eröffnet sich die volle Bedeutung des Bildes, sondern erst der körperlichen Nachahmung, der Mimesis. Das Bild erschließt sich dem Zuseher erst, indem er empfindet und wird, was er sieht. Dieser körperliche Austausch bedarf also einer „lively and responsive relationship“³⁷ zwischen Film und Zuseher.

„[...] through mimesis we can not only understand our world,
but create a transformed relationship to it - or restore a

³³ Laura U. Marks: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.* - Durham and London: Duke University Press 2000 S 146.

³⁴ Wenn ich mein Rad nehme, greife ich ganz automatisch den Lenker an, stelle mich zuerst mit dem linken Fuß auf ein Pedal und schwingen danach das rechte Bein über das Fahrradgestell.

³⁵ Empfindungen absorbieren das Bild an meinem Körper. Sie bilden meinen Körper. Wahrnehmungen hingegen reflektieren das sensorisch aufgenommene Bild. vgl. (MG/42-48)

³⁶ Marks, *The Skin of the Film*, S 80.

³⁷ ebd., S 138.

forgotten relationship. Mimesis shifts the hierarchical relationship between subject and object, indeed dissolves the dichotomy between the two, such that erstwhile subjects take on the physical, material qualities of objects, while objects take on the perceptive and knowledgeable qualities of subjects."³⁸

Der Film wird zu einer Haut, gebildet aus Affekten bzw. Empfindungen und somit zum unmittelbaren Berührungspunkt zwischen Subjekt und Objekt.

Vor allem für das interkulturelle Kino ist dies eine neue Möglichkeit des Umgangs mit dem Fremden, da die vollständige Aneignung des Anderen über die Repräsentation (kolonialistischer Blick) nicht mehr möglich ist, sondern sich seine volle Bedeutung erst einem mimetischen Sehen, einem Hinwenden zum konkreten Hier und Jetzt des Objekts erschließt.³⁹ „Dieser ‘Blick’ von dem sogenannten Ort des Anderen aus fixiert uns nicht nur durch seine Gewalt, Feindseligkeit und Aggressivität, sondern auch durch die Ambivalenz seines Begehrens.“⁴⁰ D.h. der Film kann dem Dilemma der Repräsentation des Anderen und der damit einhergehenden Entmachtung teilweise entgehen, indem er ein mimetisches Sehen in dem Sinne notwendig macht, dass sonst die Bilder sinnlos wären.

Film ist *die* internationale Kunst und Industrie schlechthin. Viele Entscheidungen bei der Produktion von Filmen werden im Hinblick auf den weltweiten Vertrieb getroffen:

„[...] with the explicit purpose of facilitating international circulation: this impinges on the selection of content (is it too parochial?), of actors and directors (are they known in other territories?), and even of accents and dialogue (will they be comprehensible?).“⁴¹

Es wäre interessant, große internationale Produktionen, die für den Weltmarkt produziert werden, daraufhin zu untersuchen, wie abstrakt, wie kulturell gereinigt Räume, Zeiten, Typen gezeichnet sein dürfen, um noch sinnvolle Stories liefern zu können. Wie muss z.B. das Bild

³⁸ ebd., S 141.

³⁹ ebd., S 139.

⁴⁰ Stuart Hall: Zur kulturellen Identität im Kino der afrikanischen Diaspora.- in: Afrikanisches Kino. Marie-Hélène Gutberlet, Hans-Peter Metzler (Hg.). Mit Beitr. von [...].- Unkel/Rhein, Bad Honnef: Horlemann 1997 (= Arte-Edition) S 146.

⁴¹ Tom O'Regan: Cultural Exchange.- in: A Companion to Film Theory. Edited by Toby Miller and Robert Stam.- Oxford: Blackwell Publishers Ltd. 1999 S 264.

einer Stadt aussehen, um international als Stadt erkannt zu werden? Wie muss eine Figur gekleidet sein, um international als Angehörige einer bestimmten sozialen Schicht erkannt zu werden? Die globalisierte Stadt könnte man als Schnittmenge der Klischees aller für den Markt interessanter Kulturen bestimmen. Und natürlich wäre es interessant, den von der Filmindustrie selbst geschaffenen Klischees nachzugehen und sie auf ihre Interkulturalität zu prüfen.

Tom O'Regan hat einen ganzen Katalog von kulturellen Materialien erstellt, die im und mit dem Film zirkulieren: Techniken des Filmemachens, Filmästhetiken, Rezeption,⁴² Filmtheorien, Filmemacher, Schauspieler, Ausstellungs-, Produktions- und Marketingkonzepte wie Festivals und natürlich Ideologien, Geschichte und Geschichten, ethische und politische Modelle und Konzepte sowie soziokulturelle Identitäten.

Die visuelle Anthropologie beschäftigt sich aber erst seit kurzem mit dem Phänomen der Massenmedien. Ihre Untersuchungen waren zuvor auf ethnografische Filme beschränkt gewesen. Da Film als fester Bestandteil der sozialen Realität nicht mehr länger nur Aufzeichnungsinstrument, sondern Gegenstand soziokultureller Untersuchungen sei,⁴³ müsse, so Faye Ginsburg, der ethno-grafische Film neu positioniert werden, bzw. das Untersuchungsfeld der visuellen Anthropologie auf alle filmischen Formen ausgeweitet werden.

Die Frage nach dem interkulturellen Austausch im Film ist somit zwischen den folgenden beiden Extrempunkten aufzuspannen: einerseits den ethnografischen bzw. dokumentarischen Filmen, die sich explizit und reflektierend mit anderen Kulturen auseinandersetzen und andererseits dem Rest der Filmproduktion, der nur indirekt kulturelle Identitäten bedient, mit ihnen spielt, sie verwendet, um dem Geschehen eine reale Verankerung zu geben.

Film als Teil der transnationalen Güter-, Personen-, Informations- und Ideenflüsse hat entscheidende Auswirkungen auf die Bildung soziokultureller Identitäten. Über die Identifikation mit medialen Welten bilden sich imaginierte Communities, was zu einer

⁴² Der Begriff des 'deutschen' Kinos entstand außerhalb Deutschlands durch die Rezeption der deutschen Filme in Frankreich.

⁴³ „as media [...] are no longer simply vehicles for documentation but are now objects of social and cultural analyses.“ Faye Ginsburg: Shooting Back: From Ethnographic Film to Indigenous Production / Ethnography of Media.- in: ebd., S 295.

unübersehbaren Zahl an Territorialisierungs- und Reterritorialisierungsbewegungen führt, zu sich ständig verändernden „mediascapes“, Medienlandschaften.⁴⁴ „People [...] are studying media in sites as diverse as villages in upper Egypt [...], fan clubs in south India [...], and popular television talk shows in Bolivia[...].“⁴⁵ Die Imagination erhält dadurch in der Produktion von kulturellen Identitäten einen neu zu bestimmenden Stellenwert. Ginsburg unterstreicht daher in ihrem Artikel die Bedeutung von Medien als einem hermeneutischen Mittel für die visuelle Anthropologie, um Zugang und Verständnis für die aktuellen Tendenzen in der Bildung kultureller Identitäten zu bekommen.

Die Bedingungen der Bildung medialer Communities sind weltweit nicht die gleichen. Da sie von den nationalen Produktions- sowie Distributionsmöglichkeiten abhängen, unterliegen sie den Handels- und Machtinteressen der großen Filmindustrien, die ihren Einflussbereich natürlich sorgfältig schützen. Die Diversität imaginärer Geografien unterliegt somit zu einem Gutteil diesen wirtschaftlichen Bedingungen: der interkulturelle Austausch der Filminhalte gründet in der Stärke der einzelnen Filmindustrien und damit in der Zirkulation der Ware Film. Gemeint ist damit insbesondere die benachteiligte Situation des Third Cinéma. Emmanuel Sama hat gezeigt, dass durch die beinahe vollständige Kontrolle von Filmproduktion und -distribution durch Medienkonzerne auf dem afrikanischen Kontinent einhergehend mit einer ökonomisch sehr geschickten Einfädelung des Zerschlagens der Versuche, einen unabhängigen afrikanischen Filmmarkt von Afrika aus aufzubauen, das gesamte Filmschaffen mit Ausnahme einiger Einzelkämpfer zum Erliegen gebracht wurde.⁴⁶

⁴⁴ Ginsburg zitiert diesen Neologismus, wie auch „global ethnoscape“, von Arjun Appadurai. ebd., S 298.

⁴⁵ ebd., S 297.

⁴⁶ Burkina Faso, das unter dem kommunistischen Regime von Thomas Sankara die Filmproduktion verstaatlichte, kann als einziges Land südlich der Sahara eine relativ lebendige nationale Filmproduktion aufweisen. Emmanuel Sama: Ein Bericht über die abenteuerlich Geschichte der kinematographischen Distribution in Afrika.- in: Afrikanisches Kino, 1997, S 58-68.

Film, Wirklichkeit und Zeit

Unsere Ausgangsfrage war: Wie und in welcher Weise kann uns der Film den Menschen in der Welt sichtbar machen? Hand in Hand damit stellt sich die Frage nach dem Realitätsbezug und der Aussagekraft des bewegten Bildes im Vergleich zu einer natürlichen Wahrnehmung. Was ist der Unterschied zwischen einem Materiebild und einem Filmbild, das heißt was verändert sich, wenn ich mir das Ballspiel eines Jungen im Park ansehe und wenn ich es als gefilmte Sequenz sehe? Es geht in diesem Abschnitt vor allem auch darum, den Umfang der Filmproduktion, auf den sich unser Untersuchungsfeld erstreckt, zu bestimmen. Wichtig ist dabei, ob Spiel- und Dokumentarfilm im Hinblick auf die Darstellung des Menschen gleichwertig behandelt werden können. Die Nouvelle Vague hob die Unterscheidung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm auf.⁴⁷ Was hatte sich geändert, was war der Grund dafür? Was ist der Unterschied zwischen den beiden und wie ist ihr jeweiliges Verhältnis zur Realität zu bestimmen? Wie ist im Zusammenhang damit die steigende Zahl an Dokumentarfilmen zu verstehen und was bedeutet die Neubewertung bzw. Unentscheidbarkeit von Fiktion und Realität in vielen Filmen?

Beschäftigt man sich mit dem Film als Dokument, also mit Formen, die auf die Realität abzielen, steht der Status des Bildes in Frage: real oder fiktiv? Nähert man sich diesem Punkt direkt, kann man vorab zwei Ebenen unterscheiden. Einmal geht es um den Status des Objektes, des Gezeigten, einmal um den Status der Wahrnehmung.

Greifen wir das Beispiel von oben wieder auf. Der Junge kann irgendwo in einem Pariser Vorort Ball spielen. Im Film werden die dortigen Möglichkeiten zur Freizeitgestaltung gezeigt. Das Gezeigte ist also real. Oder aber das Ballspiel ist Ausschnitt einer anderen Geschichte, der Junge ist ein Schauspieler, das Gelände wurde gebaut etc., dann wäre es inszeniert.

Auf der zweiten Ebene geht es um die Wahrnehmung, also darum, wie das Bild des Gezeigten in der eigenen Wahrnehmung gebildet wird. Gehen wir wieder von Bergsons Wahrnehmungstheorie aus, so besitzen

⁴⁷ „Godard definiert die Nouvelle Vague mit der Aufhebung des Unterschieds zwischen dem Dokumentarischen und dem Fiktiven. Aber er präzisiert an anderer Stelle: es gibt doch einen Unterschied, nämlich keinen zu machen: wenn ich Dokumentarisches zeige, dann mache ich es so, daß es als Fiktion durchgeht und umgekehrt.“ V'82, Grafe, S 82.

Bild und Materiebewegungen dieselbe Realität, denn wir können die Materie nie außerhalb unserer Wahrnehmung, die eben die Bilder der Materie produziert, erfassen. Ein Filmbild ist somit genauso real wie ein Materiebild, weil sich sowohl die Lichtstrahlen eines Materiebildes als auch eines Filmbildes an unserem Körper brechen. Daher macht es keinen Sinn, die Bilder an einem Punkt vor der Wahrnehmung in real/fiktiv zu differenzieren, da der Prozess der Wahrnehmung selbst immer real ist, egal ob ich den Jungen im Film sehe oder in Paris.

Es gibt natürlich trotzdem einen Unterschied, er liegt zwischen natürlicher und filmischer Wahrnehmung. Beim Filmsehen sitzen wir mit einer bestimmten Erwartung und dem Wissen vor der Leinwand, dass das, was jetzt kommt, ein Film ist. Das Filmbild ist aber außerdem ein bewegter Materieschnitt, ein bereits gemachtes Bild, das also schon einen Kreislauf in der Autorenmembran durchlaufen hat, von dieser gestaltet worden ist und nun wieder in Form von Lichtmateriebewegungen - man könnte sagen in aufgelöster Form - auf die Publikumsmembran trifft. Im Gegensatz dazu sind bei der natürlichen Wahrnehmung die eintreffenden Lichtmateriebewegungen unbearbeitet und das Bild der Welt ist ausschließlich von der eigenen Position und Wahrnehmung abhängig. Während die natürliche Wahrnehmung also innerhalb der Horizontgebundenheit des einzelnen Menschen stattfindet, befreit die filmische Wahrnehmung „das Subjekt aus seiner Verankerung, [...] indem er [der Film, BI] die Bedingungen der natürlichen Wahrnehmung durch ein implizites Wissen und eine zweite Intentionalität ersetzt.“ (BB/85) Mit anderen Worten kann man sagen, dass die natürliche Wahrnehmung von einem unzentrierten, unbearbeiteten Zustand der Materie in Richtung auf einen zentrierten geht, auf die individuelle Wahrnehmung einer Person hin, „unter den Voraussetzungen, die die Wahrnehmung im Subjekt ermöglichen“ (BB/15). Die kinematografische Wahrnehmung hingegen geht vom zentrierten, fertigen Filmbild der Leinwandmembran in der montierten Reihenfolge zum nichtzentrierten Zustand der Materie, um sich dann wieder als Wahrnehmung in der Publikumsmembran zu bilden. Der Film könnte es nämlich ermöglichen, so Deleuze, bis hinter die Biegung unserer Wahrnehmung zu gelangen, um ihre Bedingungen zu erkennen, was für

die natürliche Wahrnehmung eben unmöglich ist.⁴⁸ Darin liege auch eine Chance des Films, dass er die natürliche Wahrnehmung hintergehen, ihre Bedingungen erforschen und neue Wahrnehmungsweisen erfinden könne. (BB/86)

Für den Umfang unserer Fragestellung können wir festhalten, dass das Genre (Spielfilm, Dokumentarfilm) außer Acht gelassen werden kann und nur die Gestaltung durch die Autorenmembran entscheidend ist. Das Interessante daran ist, dass die Realität nicht auf der Ebene der Wahrnehmung problematisch wird, wie man im ersten Moment annehmen könnte (nach dem Motto, Film ist imaginär), sondern erst, wenn die Ebenen des Objektes und der Wahrnehmung getrennt und nach dem Status des Gezeigten gefragt wird, was dann auch eine Rückwirkung auf die natürliche Wahrnehmung hat. Im Gegenzug bedeutet das aber auch nicht, dass die Realität erst mit dem Aufkommen der Geräte zur objektiven Abbildung problematisch geworden wäre, vielmehr ist sie es immer dann, wenn es eine Verdoppelung des gezeigten Gegenstandes gibt - ob es nun die filmische Abbildung oder einfach das Denken ist. Jean Rouch beschreibt diesen Umstand mit dem Begriff der Ciné Trance:

„daß nämlich im Augenblick des Filmens etwas entstehe, das ohne die Tatsache des Filmemachens niemals entstanden wäre. [...] Der Begriff der Ciné Trance beschreibt diese Tatsache: wenn man ein Stück Realität und eine Kamera zusammenbringt, entsteht eine neue Realität, die ohne Anwesenheit und Partizipation der Kamera nicht ins Leben treten würde.“⁴⁹

Die 'neue' Realität kann das Verhältnis zur 'alten' (der Realität der natürlichen Wahrnehmung) in eine Krise versetzen.

Hartmut Bitomsky, selbst Dokumentarfilmer, der sich in seiner Arbeit mit Zugängen zum Realen beschäftigt, meint, dass der Dokumentarfilm eine Antwort auf die Krise des Realen gewesen sei.

„Worauf ich hier hinaus will, ist, daß das Dokumentarische ein kritisches Genre ist, wegen seines Gegenstandes. Es ist der Ausdruck einer Krise, weil das, was man als Realität bezeichnet, selber schon ein Gegenstand in der Krise ist. Das Reale ist immer im Begriff der Auflösung, des Auseinanderbrechens und Umbrechens und Durchbrechens,

⁴⁸ „Man könnte die Erfahrung an ihrer Quelle aufsuchen, oder vielmehr oberhalb jener entscheidenden *Biegung*, wo sie von ihrem ursprünglichen Wege in der Richtung auf unseren Nutzen hin abweicht und im eigentlichen Sinne die *menschliche* Erfahrung wird.“ (MG/180)

⁴⁹ Hartmut Bitomsky: Kinowahrheit. Hrsg. von Ilka Schaarschmidt.- Berlin: Vorwerk 8 2003 S 209.

Entfaltens, der Veränderung, des Entgleitens und des Übergangs. Der Begriff Realität selbst betrifft schon einen Gegenstand in seiner Krise.“⁵⁰

Die Eigenheit der Realität sei es, dass sie sich immer, wenn man sie direkt erfassen will, entzieht. Bitomsky zitiert Franju: „mit dem Film müsse die Welt wieder erschaffen werden, denn sie laufe einem davon. ‘Realität verleugnet Realität’, auf diese Formel brachte er das, [...] Realität ist immer auf der Flucht.“⁵¹ Glaubte man am Anfang, so Bitomsky, mit dem Dokumentarfilm die Wirklichkeit einfangen zu können, so zerbröckelte dieser Glaube mit der Zeit. Wie wir es im Folgenden noch für die Erzählung genauer bestimmen werden, war es der Glaube an die Wirklichkeit selbst, der die Fiktion des Dokumentarfilmes aufrechterhielt.

„Er [New York von Raymond Depardon, BI] hat schlagartig alle anderen Dokumentarfilme altern lassen, so daß dem ganzen Genre in seiner Selbstgewißheit, das Reale fassen zu können, etwas merkwürdig Altmodisches anhaftet. Denn der Dokumentarfilm hat sich immer als eine Triebkraft in der Heilsgeschichte des Realen verstanden und war sich dabei der Affirmation des Gegenstandes nur zu sicher. Hier aber manifestiert sich der Gegenstand durch seine Absenz. Er ist dem Film entschwunden.“⁵²

Es war nicht mehr genug, nur seine Kamera auf die Wirklichkeit zu richten, um sie zu erfassen, sie ‘blickte nicht mehr zurück’ (Bitomsky). Der Dokumentarfilm hatte durch die Verdopplung der Wirklichkeit selbst dazu beigetragen, dass man der Darstellung der Wirklichkeit keinen Glauben mehr schenkte und seine Bilder als Fiktion verstand.

An welchem Punkt setzt nun aber dieses Oszillieren zwischen real und fiktiv ein, das aus der Verdoppelung des Objektes im Filmbild entsteht und das die Realität der Wahrnehmung, wenn auch bei geändertem Wissen und Intentionalität, so unwirklich erscheinen lässt? Es ist der Wahrnehmungskreislauf der Publikumsmembran, die Bildung der Wahrnehmung selbst. Eine Wahrnehmung bildet sich nach Bergson immer in der Aktualisierung von Erinnerungsbildern, angeregt durch die einkommenden sensorischen Reize. Die Ununterscheidbarkeit von realem und imaginärem Bild kommt daher, dass sich Gegenwart und Vergan-

⁵⁰ ebd., S 212.

⁵¹ ebd., S 212.

⁵² ebd., S 213.

genheit zugleich und nicht nacheinander bilden und dass jede Wahrnehmung den kleinsten Kreislauf, den zwischen aktuellem und virtuellem Bild - als der Bewegung der Zeit - einschließt. Deleuze nennt den kleinsten Kreislauf das Kristallbild, da sich aktuelles und virtuelles Bild im kleinsten Wahrnehmungskreislauf wie in einem Spiegel oder einer Linse⁵³ ständig austauschen.

Wo dem Film Realismus wichtig ist, ist es ihm ein Anliegen, den Zuseher zum Sehenden, zum Visionär zu machen. Ein Visionär ist nach Deleuze jemand, der diesen Prozess durchschaut, der im Kristallbild selbst das Entstehen der Zeit sieht, und aus der Ununterscheidbarkeit zwischen aktuell und virtuell auch die zwischen wahr und falsch erkennt. (ZB/112)

„Reales und Irreales unterscheiden sich immer, aber ihre Unterscheidung ist nicht immer erkennbar: Falsches gibt es, sobald die Unterscheidung von Realem und Irrealem nicht mehr erkennbar ist. Nun ist aber gerade, wenn es Falsches gibt, das Wahre seinerseits nicht mehr entscheidbar. Das Falsche ist nicht Irrtum oder Verwirrung, sondern eine Macht, die das Wahre unentscheidbar macht.“⁵⁴

Aus der Verdoppelung und dem Umstand, dass der Film im Gegensatz zu den anderen Künsten eher das Reale erreichen will, entsteht der Effekt, dass die Welt selbst zum Bild wird. „Mit den anderen Künsten, die durch die Welt mehr auf ein Irreales abzielen, hat er nichts gemein, sondern er macht aus der Welt selbst ein Irreales oder eine Erzählung: mit dem Film wird die Welt ihr eigenes Bild und nicht ein Bild, das zur Welt wird.“ (BB/85)

Die Zeit nach Bergson

Kehren wir noch einmal zurück zu Bergson und seiner Theorie über die Zeit. Sie soll uns als Ausgangspunkt für weitere Überlegungen zum Verhältnis von Film, Wirklichkeit und Zeit dienen.

Vordringlich im Denken Bergsons scheint die Frage zu sein, wie Neues, als Bedingung der Möglichkeit einer echten Freiheit des Menschen, überhaupt möglich ist. In der Zeit als differenzierender Kraft, die offen und unbestimmt ist, deren nächster Moment nicht vorhersehbar ist, hat er die wirkliche Ermöglichung der Freiheit

⁵³ Le cristallin(fr.) bedeutet auf Deutsch die Linse des Auges.

⁵⁴ Gilles Deleuze: Unterhandlungen 1972 - 1990. Aus dem Französischen von Gustav Roßler.- Frankfurt/Main: edition suhrkamp 1993 (= NF 778) S 97.

gefunden.⁵⁵ Eine Freiheit, die nicht nur die Wahl zwischen vorgegebenen Alternativen bedeutet, sondern eine Indeterminiertheit, eine Offenheit der Entwicklung meint. „Die Zeit dagegen ist etwas Werden-des und sogar der Grund von allem übrigen Werden.“⁵⁶

Dieses Zeitkonzept grenzt Bergson mit dem Begriff der Dauer von einer messbaren Zeit ab. Bergson differenziert auch hier wieder mit dem Gegensatzpaar quantitativ/analytisch und qualitativ/intuitiv. Die Naturwissenschaften errechnen die Zeit über ein bestimmtes, möglichst kleines Intervall, indem sie die Bahn eines beweglichen Körpers messen. Dabei wird die Bewegung auf den Raum abgebildet und die dabei durchlaufene Strecke gemessen. Durch Aneinanderreihung und Addition der Intervalle erhält man eine genaue Angabe über die Länge der Bewegung und somit über die Dauer der vergangenen Zeit. Nur ist diese Dauer keine Kontinuität, sondern eigentlich nur eine Abbildung vieler Simultaneitäten auf den Raum. Jedes Intervall würde bei hypothetischem gleichzeitigem Start zur selben Zeit zu Ende sein.

Es ist aber Voraussetzung für eine Messgröße, so Bergson, dass sie sich entweder in ihrer Erscheinungsform oder in ihrer Wirkung mit der gemessenen Größe deckt: „Aber angewendet auf die Zeit würde der Begriff der Deckungsgleichheit eine Absurdität in sich einschließen. Denn jede Wirkung der Dauer, die sich mit sich selbst zur Deckung bringen ließe und folglich meßbar wäre, würde ihrem Wesen nach nicht mehr eine Dauer sein.“⁵⁷

Es sind hier also zwei wesensverschiedene Konzepte von Zeit im Spiel: erstens die mathematische Zeit, die über die räumliche Abbildung der Zeit auf eine Linie messbar ist und zweitens die Dauer, die schöpferische Zeit, deren Wesen darin besteht, dass sie sich in ihrer Entstehung beständig verändert. Wenn Bergson von Zeit spricht, meint er immer letztere.

Die Dauer ist das virtuelle Ganze, die Melodien des Lebens, die nicht mit unterschiedlichen Tempi gespielt werden können, ohne dabei ihr Wesen zu verlieren. In der Dauer ist die Form nicht vom Inhalt zu trennen. Mit Dauer ist für das Subjekt eine „unteilbare und substantielle Kontinuität des inneren Lebensstromes“⁵⁸ gemeint.

⁵⁵ vgl. Bergson, Zeit und Freiheit.

⁵⁶ Bergson, Denken und schöpferisches Werden, S 23.

⁵⁷ ebd., S 22.

⁵⁸ ebd., S 44.

Die Dauer bleibt insofern noch begrifflich fassbar, als sie virtuell alle Erscheinungsformen der Zeit umfasst, eine virtuelle Totalität, die sich in Differenzierungslinien aktualisiert, „in denen das Ganze wieder aufscheint, aber unter einem jeweils bestimmten Gesichtspunkt und Gesichtswinkel.“⁵⁹ Die Dauer ist schöpferisch. Sie schafft das Neue und verändert sich dauernd in ihrer Vielheit.

Was hat aber nun die Zeit mit der Realität zu tun? Deleuze hat in seiner Einführung zu Bergson eine wichtige Begriffsunterscheidung sehr klar herausgearbeitet⁶⁰. Um das Wesen der Zeit als schöpferisches Werden richtig zu verstehen, muss man zwei Ordnungen genau auseinander halten, die mit der oben angeführten entsprechenden Zeittheorie korrespondieren: die analytische Ordnung, die das Wirkliche aus dem Möglichen ableitet und die schaffende Ordnung, die das Virtuelle entlang von Aktualisierungslinien realisiert.

Fälschlicherweise werden diese beiden Ordnungen aber oft vermischt. Man geht nämlich meist davon aus, dass alles, was sich realisiert hat, auch möglich gewesen sein muss. Denn, so glaubt man, wie kann etwas wirklich sein, was vorher nicht zumindest möglich war? Möglich bedeutet in diesem Fall, dass es kein Hindernis für dessen Verwirklichung gibt und dass die Sache zuvor in Form einer Idee existiert hat. Der Prozess der Realisation ist in der analytischen Ordnung also limitierend und gleichartig (es wird lediglich das Attribut geändert, alles andere bleibt gleich). Nur, so der Einwand Bergsons, wenn alles Wirkliche schon vorher möglich wäre, dann wäre Neues nicht denkbar. Dieses Denken wurzelt in der Art unseres Verstandes, in der Vorherrschaft des analytischen Denkens, das immer vom Leeren zum Vollen, vom Nichts zum Sein oder eben von den Teilen zum Ganzen geht. Tritt ein Ereignis zu einem bestimmten Zeitpunkt ein, so fällen wir das Urteil, dass diese Sache vorher möglich gewesen sein muss und sich aus den bereits zuvor bestehenden Teilen zusammensetzt. Aufgrund der Tendenz unseres Verstandes, dass alle Wahrheit ewig sein muss, vergisst unser Verstand sofort das „Datum“ des Ereignisses und schließt, dass wenn es zu diesem Zeitpunkt möglich war, es ewig möglich gewesen sein muss. Das heißt, wir projizieren das aktuell Wirkliche als Möglichkeit zurück in die Vergangenheit. In unserem Urteil, auf ein Phänomen des Lebens angewandt, gehen wir

⁵⁹ Deleuze, Henri Bergson zur Einführung, S 127.

⁶⁰ vgl. ebd., S 118-128.

vor wie in der Mathematik, wo wir nur einfache Terme zusammensetzen. Zwischen der Wissenschaft und dem Leben besteht aber ein wesentlicher Unterschied.

Bergson gibt ein sehr anschauliches Beispiel das zeigt, dass wir über das logisch Mögliche nur im Tempus der Vorzukunft (*es wird möglich gewesen sein*) angemessen sprechen können.

„Es tauche ein Mann von Talent oder ein Genie auf und schaffe ein Werk: in diesem Augenblick ist es wirklich, und dadurch gerade wird es rückblickend und rückwirkend erst möglich. Es würde das nicht sein, es würde das nicht gewesen sein, wenn dieser Mann nicht aufgetaucht wäre. Aber darum sage ich Ihnen, daß es heute möglich gewesen sein wird, aber daß es [das Werk, BI] das noch nicht ist!“⁶¹

Bergson räumt sofort den Einwand aus, dass daher die Vergangenheit rückwirkend veränderbar sei. Vielmehr sei es so, dass sich das Mögliche laufend in der Vergangenheit einnistet. Halten wir noch einmal fest: Die Konfusionen in der Frage nach der Wirklichkeit entstehen, sobald man das Wirkliche mit dem Wahren gleichsetzt und das Wahre einen Ewigkeitsanspruch erhebt. Dann erstarrt nämlich das Wirkliche zu einem Spiel, in dem alle Bausteine gegeben sind und es nur mehr um eine Variation in der Anordnung geht. Das Mögliche wäre wie ein *Abziehbild*⁶² des Wirklichen.

Wichtig ist es zu sehen, dass erst in der schöpferischen Ordnung die Möglichkeit als Neues im Sinne von Freiheit geschaffen wird. Das bedeutet, das Mögliche geht aus dem Wirklichen hervor und nicht umgekehrt. Die Möglichkeiten entstehen aus dem Werden der Dauer gleichzeitig mit dem Wirklichen. Die Dauer ist schaffend und aktualisiert sich entlang von Differenzierungslinien. Sie verändert sich selbst ständig in der zeitlichen Realisierung. Die Dauer ist das virtuelle Ganze, ein Werden, das das Ganze in der Veränderung hält. Es ist zwar nur virtuell vorhanden, aber als Virtualität besitzt es Realität. „Das Mögliche hat keine Realität (obwohl es Aktualität haben kann); umgekehrt ist das Virtuelle nicht aktuell, *besitzt aber als solches Realität*.“⁶³

„Wir wissen, daß das Virtuelle als Virtuelles eine Realität hat; diese Realität, die das ganze Universum durchzieht, hat ihren Ort in den koexistierenden Abspannungs- und

⁶¹ Bergson, Denken und schöpferisches Werden, S 120.

⁶² Deleuze, Bergson zur Einführung, S 124.

⁶³ ebd., S 122.

Kontraktionsstufen. Ein riesenhaftes Gedächtnis und universaler Kegel, wo alles, einschließlich der verschiedenen Ebenen, miteinander koexistiert. Auf jeder dieser Ebenen liegen einige 'hervorstechende Punkte', gleichsam Merkzeichen, die ihnen jeweils eigentümlich sind. All diese Ebenen, Grade und Punkte sind selber virtuell. Sie gehören zu einer einzigen Zeit, koexistieren in einer Einheit und bilden die potentiellen Teile eines einfachen Ganzen, das selbst virtuell ist. Sie sind die Wirklichkeit dieses Virtuellen. Darauf läuft die Theorie der virtuellen Vielheiten hinaus, die von Anfang an eine Triebkraft des Bergsonismus gewesen ist.⁶⁴

Die Dauer ist bei Bergson nach dem selben Modell gedacht wie das Gedächtnis: Ein Kegel, der das gesamte Sein umfasst und dessen Spitze der gegenwärtige Moment ist bzw. war, da sich jeder Moment in der simultanen Spaltung der Zeit in Gegenwart und Vergangenheit realisiert, also gleichzeitig gegenwärtig und vergangen ist. In jedem Moment wird das Sein auf einer bestimmten Kontraktionsebene bzw. Intensitätsstufe aktualisiert. Jede Differenzierungslinie der Dauer aktualisiert das Ganze und auch die Abspannungs- oder Kontraktionsebene unter dem Gesichtspunkt des Lebenserhaltenden, von der Zukunft, dem Werden her. Für das Subjekt heißt das, dass es mit jeder Wahrnehmungsbildung entweder ein Ereignis in einer bestimmten Region aufsucht oder dass es mit einem Ereignis eine ganze Region aktualisiert.

Exkurs 3: Der Augenzeuge

Der Roman *Der Augenzeuge* von Alain Robbe-Grillet⁶⁵ lässt sich als literarischer Ausdruck des Werdens der Dauer und der Bewusstseinsbildung nach dem Modell des Gedächtniskegels lesen.

Der Uhrenverkäufer Matthias kehrt für einen Tag auf seine Heimatinsel zurück, um dort sein Verkaufsglück zu versuchen. Da er lange nicht mehr dort gewesen war, rufen die Wahrnehmungen auch intensive Erinnerungsbilder wach. Der Roman kennt zwar einen zeitlichen Fortschritt, kommt jedoch nur schleppend voran, da jeder Moment der Gegenwart, jede Gegenwartsspitze, in unzählige Erinnerungsschleifen münden kann. Es gibt „objektive“ Passagen, wo der Erzähler über Matthias spricht oder eine örtliche Situation beschreibt. Es gibt aber auch Abschnitte, in denen der Roman aus der Sicht Matthias erzählt wird. Meist ist jedoch nicht mehr feststellbar, wer spricht.

⁶⁴ ebd., S 126.

⁶⁵ Alain Robbe-Grillet: *Der Augenzeuge*. Roman. Aus dem Französischen von Elmar Tophoven.- Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1986.

Matthias zieht den Erzähler mit sich in seine Erinnerungswelten. Als einziges Zeichen seiner Aktualität bleibt ein Bindfadenknäuel, „sorgfältig zu einer Acht aufgerollt“.⁶⁶ Die Möbiusschleife ∞ ist ein Zeichen, das die Bewegung der Beschreibung, des Übergangs, der Verschlungenheit von Aktualität (Gegenwart) und Virtualität (Vergangenheit), der wechselseitigen Verweisstruktur ist. Das Zeichen taucht immer wieder auf, stets in verwandelter Gestalt: als eingeschliffene, liegende Acht auf der Schiffsrampe,⁶⁷ als 2 Astaugen in der Tür,⁶⁸ als Rad zur Fortbewegung am Lande. (Das Virtuelle, wenn es sich aktualisiert, trägt noch das Zeichen der Vergangenheit als Erkennungszeichen, da wir uns, wie Bergson sagt, immer mit „einem Schlag“ in die Erinnerung versetzten). Immer wieder taucht die liegende Acht auf und unter; wie die Meereslinie am Molenrand zu Beginn des Romans einmal über- und einmal unterspült wird, so ist auch die Durchdringung der Zeiten ein beständiges Auf- und Abtauchen der Gegenwartsmomente. Die Möbiusschleife ist überdies das Zeichen der Unendlichkeit, denn sie ist die vollendete Bewegung der Zeit, wo jeder Moment nur in der Spaltung auf eine Zukunft hin, als der Ausrichtung des Nützlichen, des Lebenserhaltenden unserer Tätigkeiten, und zur Vergangenheit hin, unserer Wahrnehmungs- und Erinnerungsseite, besteht, um sogleich wieder in einer neuen Spaltung eines Augenblicks zu münden.

Beschreibung, Erzählhandlung (narration) und Erzählung (récit)

Was hat dies alles aber nun mit dem Film zu tun? Die Konzeption der Zeit, die immer Hand in Hand mit der Wahrheit geht, ist wichtig für das Verstehen der filmischen Gestaltungstechniken, denen wir uns nun zuwenden wollen. Deleuze hat sie in drei erzähltechnische Zugänge differenziert, die wiederum zwei unterschiedlichen Typen von Zeitbildern entsprechen: in die Beschreibung (eines Gegenstandes), die Erzählhandlung (die Verbindung des Handlungsstranges) und die Erzählung (die Position des Erzählers). Diese Begriffe, die er im sechsten Kapitel von *Das Zeit-Bild* entwickelt (ZB/204), sind ohne

⁶⁶ ebd., S 7.

⁶⁷ ebd., S 14.

⁶⁸ ebd., S 32.

den Bergsonschen Zeitbegriff nicht wirklich verständlich. Das Bewegungs-Bild dient ihm als Hintergrund, vor dem er die drei Begriffe innerhalb der zeitlichen Ordnung profiliert.

Wir haben gesehen, dass es auf der Ebene der Wahrnehmung keinen Unterschied zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm gibt, dass der Film aber in einer Periode seiner Entwicklung begonnen hat, die Wirklichkeit durch die Verdopplung des Wirklichen in Frage zu stellen. Deleuze macht diese Periode an verschiedenen inner- sowie außerfilmischen Entwicklungen fest und datiert den Bruch von einem Kino des Bewegungsbildes zu einem Kino des Zeitbildes mit der Zeit des italienischen Neorealismus, also ungefähr nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges. (BB/283-288)

Um die Gegenüberstellungen von Bewegungsbild und Zeitbild im Sinne von Deleuze richtig zu verstehen, um den Schwung, der das Ganze der beiden Bücher durchzieht, wieder in den Blick zu bekommen, müssen wir den Text etwas weiter von uns wegrücken.

Im ersten Band seiner Filmphilosophie denkt er über Beschaffenheit, Funktion, Klassifizierung und über die Verknüpfung von Bildern auf der materiellen Ebene, also von Bewegungsbildern nach, die er in die Grundtypen Wahrnehmungsbild, Aktionsbild und Affektbild gliedert. Im zweiten Band, im *Zeit-Bild*, geht es ihm um die mentale Ebene, um das Denken der Bewegung in der Zeit (oder abhängig von der Zeit), mit dem Kristallbild sowie dem direkten und dem indirekten Zeitbild als den wichtigsten Bildtypen. Deleuze sagt aber mehrfach, dass es bei der Unterscheidung von Bewegungs- und Zeitbild nicht um ein Werturteil geht, denn sowohl in der Verwendung des einen wie auch des anderen gibt es Klischees, formelhafte Anwendungen, Bilder, auf die man automatisch reagiert, misslungene Arbeiten, „die man uns als Meisterwerke präsentiert.“ Das Interessante am Zeitbild ist für ihn jedoch „die neue Stellung des Bildes, der neue Beschreibungs- und Erzählungstyp [...]“. (ZB/176)

Die Bruch- oder Differenzierungslinien zwischen Bewegungsbild und Zeitbild werden an verschiedenen Punkten sichtbar. Der Film hat dabei auch die Funktion eines Seismografen, an dem die feinen Veränderungen der Wirklichkeit ablesbar sind. Die anschließenden Gegenüberstellungen von Zeit- und Bewegungsbild hinsichtlich der

Beschreibung, der Erzählhandlung und der Erzählung, Robbe-Grillet⁶⁹ und Deleuze folgend, ergeben einen Raster (siehe Seite 53), der die Auswirkungen der Veränderungen auf die Gestaltung von Bild und Film skizziert, um damit auch einen groben Überblick über die veränderte Stellung des Bildes zur Wirklichkeit und seine neue Funktion zu bieten.

Die Beschreibung

Für den Begriff der Beschreibung folgt Deleuze den Überlegungen Robbe-Grillet's. Dieser versucht in *Pour un nouveau roman* zu klären, was den neuen Typ der Beschreibung, wie er in der Literatur des Nouveau Roman auftritt, notwendig machte. Nach Robbe-Grillet ging die Veränderung davon aus, dass sich der Mensch plötzlich der Welt gegenüber sah, dass Mensch und Welt keiner präexistenten Einheit mehr entsprangen. Die Welt sprach nicht mehr zu ihm, sie schaute nicht zurück, sie spiegelte nicht seinen Blick, sie zeigt ihm einfach nur ihren Rücken.⁷⁰ Dadurch hatte sie auch ihre Bedeutung verloren. Jedoch nicht, um im nächsten Schritt, wie noch in der Tragödie, diese Bedeutungsleere als Sinn zurückerstattet zu bekommen. Auch eine bestimmte Art der Metapher, die auf einer unausgesprochenen Konkordanz von Natur und Mensch beruhte, war unmöglich geworden.⁷¹ Zuvor war die Welt im Roman, so Robbe-Grillet, nur Dekor, das sich in geheimnisvoller Kommunion mit der Hauptperson wandelte. In den Romanen des 19. Jahrhunderts, z.B. von Balzac, wird die Umgebung der Figuren genau beschrieben. Die Authentizität der Orte, Einrichtungen, Kleider und Worte geben den soliden Rahmen für eine Handlung ab. Da aber die Dinge nur Spiegelbilder der Menschen sind, altern sie zeitgleich mit ihnen. Sie leben das gleiche Leben wie jene. Die Welt wird nur zur Verdoppelung, Erläuterung, Konsolidierung, zum Schmuck der handlungstragenden Personen benötigt, da von einer vorausgehenden Übereinstimmung von Figur und der sie umgebenden Welt ausgegangen werden konnte.

⁶⁹ In *Pour un nouveau roman* verteidigt Robbe-Grillet den Stil des Nouveau Roman gegen unterschiedlichste Anfeindungen und versucht eine Erklärung für die Implikationen und Notwendigkeiten der ungewöhnlichen Schreibweise zu geben. Alain Robbe-Grillet: *Pour un nouveau roman*.- Paris: Les Éditions des Minuit 1996 (= Collection "critique").

⁷⁰ Hartmut Bitomsky, *Kinowahrheit*, S 213.

⁷¹ vgl. das Kapitel "Nature, Humanisme, Tragédie", in: Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S 45-67.

Bestimmung von Bewegungsbild und Zeitbild hinsichtlich der drei erzähltechnischen Begriffe
Beschreibung, Erzählhandlung und Erzählung (ZB/Kapitel 6)

kinetische/organische Ordnung Bewegungsbild		chronische/kristalline Ordnung Zeitbild
Typ 1: Koexistenz der Beziehungen innerhalb der Zeit		
BESCHREIBUNG Beziehung real/imaginär	Gegenstand ist unabhängig vom Sehenden a) lokalisierbare Beziehungen gesetzmäßige, kausale od. logische Verbindungen ausgehend vom Realen b) Aktualisierungen im Bewusstsein ausgehend vom Imaginären	Der Sehende erschafft, tilgt und ersetzt den Gegenstand Beschreibung=Gegenstand (Nouveau Roman) reales und imaginäres Bild sind ununterscheidbar Koaleszenz von aktuellem und virtuellem Bild
ERZÄHHLHANDLUNG (Narration)		
	sensomotorische Schemata	rein optische und akustische Situationen
	Raum ist durch Kräfteökonomie strukturiert	falsche Anschlüsse, Bewegungsanomalien
	Handeln klärt die Situationen (wahrhaftig)	Vision ersetzt die Aktion (fälschend)
Typ 2: Serie von Bildern in der Zeit - Nacheinander		
ERZÄHHLUNG (Récit)	Sicht der Kamera (objektives Bild) und Sicht der Figur (subjektives Bild) unterscheiden sich und sind meist am Ende des Films identisch. Fiktion des Realen/Wahren	Kontamination von objektivem und subjektivem Bild freie indirekte Rede Fabulieren

In diesen Romanen können die Beschreibungen daher leichthin überblättert werden ohne Gefahr zu laufen, den Faden der Erzählung zu verlieren, da sie nur die Funktion haben, die Handlung zu verdeutlichen und in ein erkennbares Umfeld einzubetten.

Da gewisse Erfahrungen es verunmöglicht hatten, noch an das Band zwischen Mensch und Welt zu glauben, kann im Nouveau Roman die Welt nur mehr aus der Sicht Einzelner beschrieben werden, durch deren subjektive Sicht, durch deren Gedanken und Leidenschaften sie aber verformt ist.⁷² Robbe-Grillet hat dafür eine schöne Formulierung gefunden:

„Même si l'on y [im Nouveau Roman, BI] trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme. Les objets de nos romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines, réelles ou imaginaires; [...]"⁷³

Da die Dinge nur mehr innerhalb der menschlichen Wahrnehmung erscheinen, bekommt die Beschreibung im Nouveau Roman eine kreative Funktion. Sie geht von einem kleinen, nichtssagenden Punkt aus, ohne diesen zuvor in einem Ensemble zu situieren. Sie entwirft Ansichten, Linien und Ebenen, bis der Leser glaubt, zwischen den Strichen etwas zu erkennen. Die Linien der Beschreibung schlagen aber neue, unerwartete Richtungen ein, verlaufen sich an einer Stelle, verschieben, überdecken sich, sodass das Bild in dem Maße, in dem es sich konstruiert, sich schon wieder auflöst.⁷⁴ Die Beschreibung realisiert den Gegenstand in einer doppelten Bewegung von Schöpfung und Tilgung.

„C'est la matière elle-même qui est à la fois solide et instable, à la fois présente et rêvée, étrangère à l'homme et sans cesse en train de s'inventer dans l'esprit de l'homme. Tout l'intérêt des pages descriptives - c'est-à-dire la place de l'homme dans ces pages - n'est donc plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description."⁷⁵

⁷² vgl. das Kapitel „Nouveau roman, homme nouveau“, in: ebd., S 113-121.

⁷³ ebd., S 116.

⁷⁴ „Ophüls legt ebensoviel Wert auf die Kontinuität wie auf die Lücken. [...] Die Auslassungen liegen auf der Seite des Sujets, und die Kontinuität liegt auf der Seite des Films, möchte ich meinen. [...] Nichts soll den Strom der Bilder sprengen, oder anders: Die Kontinuität der Bilder vernichtet das Sujet.“ in: Hartmut Bitomsky, Kinowahrheit, S 153.

⁷⁵ Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, S 127f.

Die Materie ist stabil und unbeständig gleichzeitig, sie verändert sich mit der Wahrnehmung der Subjekte. Daher ist an der Beschreibung weniger das Bild der Dinge als die Bewegung der Beschreibung selbst interessant, bei der sowohl das Bild des Gegenstandes als auch des Subjektes entsteht. Sobald der Standpunkt nicht mehr der eines unabhängigen Erzählers ist, sondern eine subjektive Wahrnehmung, muss diese selbst zum Thema werden. Die Dinge erscheinen nur mehr innerhalb der menschlichen Wahrnehmung, die, wie Bergson das beschrieben hat, in immer größeren Kreisläufen zwischen Gegenstand und Bewusstsein das Bild des Gegenstandes erzeugt. Die Wahrnehmungskreisläufe, die den Gegenstand unter der Aktualisierung von Erinnerungsbildern schaffen, werfen das Bild auf die Wirklichkeit zurück und treten, je nach Interesse und Aufmerksamkeit, in einen neuen Wahrnehmungskreislauf ein. Sich immer wieder auf den Gegenstand zurückprojizierend, verändert die Wahrnehmung ständig sein Bild.

Das heißt mit dem Nouveau Roman wird auch der Mensch sichtbar, durch dessen Wahrnehmung das Bild der Welt entsteht. Der Mensch erschafft sich gleichzeitig mit der Welt. Die Bewegung der Beschreibung selbst ist wesentlicher geworden als das Erzeugen eines genauen Abbildes eines Gegenstandes. Die Welt erscheint nur mehr affektiv verformt im Denkbild des Sehenden, die Oberfläche der Bilder bricht auf, die glatten, glänzenden Flächen werden zu faltigen, gebrochenen Bildern der Wirklichkeit.

Geht es in der literarischen Beschreibung um das Einfangen, das Festhalten der Materiebewegungen, so geht es in der filmischen Beschreibung um das Herausschälen, im subtraktiven Sinn, eines Bildes. Obwohl Robbe-Grillet einräumt, dass die literarische Beschreibung wenig mit dem kinematografischen Bild zu tun hätte, gibt er im obigen Zitat doch eine wunderbare Beschreibung des Übergangs zwischen Geist und Materie wie Bergson ihn versteht. Auch im Film ist es ergiebig, genauer darauf zu achten, wie Nebensächlichkeiten, Details oder alltägliche Handlungen gezeigt werden, welchen Platz sie im Ganzen des Films einnehmen, in welchem Verhältnis sie zur Geschichte der Personen stehen und wie das Verhältnis der Bilder zum Sprechakt ist.

Beschreibungen mit Zeitbildern sind z.B. häufig bei Rossellini. In *Stromboli* entspricht die Rauheit der Insel und die Feindseligkeit

der Inselbewohner der Wahrnehmung der Heldin. Ein anderes Beispiel aus jüngerer Zeit wäre z.B. Ulrich Seidls Film *Mit Verlust ist zu rechnen*. Ein Witwer zeigt der Frau, auf die er nach dem Tod seiner Gattin ein Auge geworfen hat, zum ersten Mal sein Haus. Dieses ganz normale Haus, das zuvor durch keine Besonderheit hervorgestochen ist, verwandelt sich unter seiner Führung zu einem Mausoleum seiner verstorbenen Frau: Die Küche hat eine besonders praktische Abwasch, das einzige auf dem Glasschrank aufgestellte Objekt, das er ihr zeigt, ist die Perücke seiner Frau und auch die schönen Kästen sind vollgestopft mit ihren Kleidern.

Im Unterschied zum eben Erläuterten, verläuft die Beschreibung des Wirklichen in der Ordnung des Bewegungsbildes über kausale und logische Verbindungen. Die Gegenstände scheinen unabhängig vom wahrnehmenden Subjekt und werden im Raum abgebildet. Wenn es sich um Träume oder Halluzinationen handelt, dann verbinden sie sich im Virtuellen entsprechend den imaginären Bildern, z.B. assoziativ, nach den Gesetzen der Ähnlichkeit, bzw. gehorchen der Logik des Traumes. Die Beschreibung scheint wahr und objektiv, selbst wo sie Träume beschreibt. Beschreibungen mit Bewegungsbildern gibt es bei den meisten Dekoraufnahmen, wo die Gestaltung des Ortes den Handlungsraum des Schauspielers beschreibt.

Die Erzählhandlung (narration)

Die veränderte Beziehung zwischen Mensch und Welt, die eine neue Art der Beschreibung notwendig machte, zeitigte noch weitere Auswirkungen auf das Bild. Der Bruch zwischen Bewegungsbild und Zeitbild bzw. dem „Kino der Agierenden“ und dem „Kino der Sehenden“ ereignete sich zu Ende des Zweiten Weltkriegs, parallel zu der in die Krise gekommenen Wirklichkeit, in der sich die Welt nicht mehr länger in Klischees bzw. Aktionsbildern zeigen ließ, in der die Personen nicht mehr unmittelbar auf die Gegebenheiten reagieren konnten, sondern gefordert waren zu sehen, um die geänderte Situation zu verstehen. Da die Welt im Zeitbild als subjektives Bild gezeigt wird, hat es schon zumindest den kleinsten Wahrnehmungskreislauf der Figur vollzogen, das heißt ein Kristallbild erzeugt. Eine Wahrnehmung bildet sich ja immer in der Aktualisierung eines Erinnerungsbildes, angeregt durch die einkommenden sensorischen Reize. Aus dem Kristallbild, d.h. der Gleichzeitigkeit von Gegenwart und Vergangen-

heit, kommt auch die Ununterscheidbarkeit von realem und imaginärem Bild, da sich aktuelles und virtuelles Bild im Wahrnehmungskreislauf, wie in einem Spiegel, ständig austauschen.

Die Erzählhandlung (narration)⁷⁶, die Verbindung der Bilder, basiert im „Kino der Agierenden“ auf dem sensomotorischen Schema, wo die Reaktion, welche auf eine Situation folgt, eine automatische ist und die Situation klärt, auflöst oder weiterführt (wahrhaftig). Der Raum wird durch die Bewegungsvektoren, die einer euklidischen Kräfteökonomie folgen, strukturiert. Er ist durch „ein Kraftfeld, durch Gegensätze und Spannungen zwischen diesen Kräften sowie durch das Lösen dieser Spannungen je nach Verteilung der Ziele, Hindernisse, Mittel, Umwege usw. definiert.“ (ZB/170) Die Handlungsautomatismen werden im „Kino der Sehenden“ in rein optische und akustische Situationen aufgelöst, die sich nicht mehr entsprechend lokalisierbarer Relationen mit anderen Situationen verbinden lassen, sondern sich über verschiedenste Anschlüsse (rein optische, rein akustische, taktile, affektive, usw.) zusammenschließen. Solche Verbindungen oder Anschlüsse sind „falsch“, insofern sie sich nicht mehr räumlich, nach einer repräsentierbaren Ordnung, sondern zeitlich aktualisieren. „Das Spezifische dieser Räume besteht nun darin, daß sich ihre Eigenschaften nicht allein auf räumliche Weise äußern können“ (ZB/172), sondern vielfältige Bedeutungen annehmen können.

Die Erzählung (récit) und das Fabulieren

Während es bei der Beschreibung und der Erzählhandlung in der chronischen Ordnung des Zeitbildes um eine Beziehung der Bilder auf der vertikalen Achse geht, also um die Koaleszenz von aktuellem und virtuellem Bild im Kristallbild und die Verbindung der Bilder auf rein optische und akustische Weise, bezieht sich die Erzählung auf die Beziehung der Bilder auf der horizontalen Zeitachse, auf die Beziehung der Bilder im Nacheinander der Zeit, die schon im vertikalen Typ des Zeitbildes angelegt ist. Da in der Erzählung der gesamte Film in den Blick kommt, ist es nicht mehr die Verbindung

⁷⁶ Der Bedeutungsunterschied zwischen Erzählhandlung und Erzählung bzw. narration und récit scheint weder im Deutschen noch im Französischen ohne eine kontrastierende Erläuterung der beiden klar zu sein. Um den Unterschied zu verdeutlichen und das Augenmerk auf die Aktion zu verlegen, erscheint uns dieses ungewöhnliche Kompositum in der deutschen Übersetzung sehr hilfreich.

einzelner Filmbilder, die uns interessiert, sondern die *Story* hinsichtlich ihrer zeitlichen Dimension.

Wenn man ganz grob zwei Erzählpositionen unterscheidet, dann kann man mit Deleuze sagen, dass die objektive Sicht die Position der Kamera und die subjektive Sicht die Position einer Figur definiert. (ZB/197) In vielen Filmen entspinnt sich die Handlung ausgehend von sich widersprechenden objektiven und subjektiven Sichtwinkeln bis sie sich am Ende des Filmes in einer einheitlichen Sicht der Tatsachen decken. Das Wechselspiel zwischen objektiver und subjektiver Sicht im Film kennt natürlich keine Grenzen. Deleuze sagt aber, dass die klassische Erzählung immer auf das Wahre hinausläuft, insofern sie eine Versöhnung der Identität der Kamera und der Figur herbeiführt, selbst wenn eine dabei unterliegt.

Was heißt es aber, einen objektiven oder einen subjektiven Standpunkt einzunehmen? Es bedeutet implizit oder explizit zu behaupten, dass das gezeigte Bild wahr (objektiv) oder falsch (subjektiv) ist und weiters, diese Divergenz klar herauszustreichen. Objektiv meint auch, dass die Bedeutung der Bilder (meist durch den Sprechakt) in eine bestimmte Richtung gelenkt wird. Jetzt wird wieder der Zusammenhang zwischen Zeit und Wahrheit entscheidend, nämlich in der Struktur der Erzählung innerhalb der chronischen Ordnung. Denn die Zeit ist im klassischen Film nicht die Zeit des Ablaufens des Filmes selbst, sondern die Zeit eines Bewusstseins, sei es nun das einer Person oder das der angenommenen Erzählposition, welches jedem Moment seinen eigenen Datumsstempel aufdrückt und somit auch einen Wahrheitsanspruch erhebt.

Entsprechend der neuen Stellung der Beschreibung ist auch die Zeit des modernen Films bzw. Romans, so Robbe-Grillet, kein Kondensat, keine raffbare Größe mehr. Mit anderen Worten, die Zeit ist wie die Welt nicht mehr objektivierbar, sondern sie ist nur in individuellen Zugängen erfassbar. Während die klassische Zeit ein Schicksal kennt und sich auf dieses hin erfüllt, vergeht die Zeit im Nouveau Roman nicht. Sie hat keine Präsenz außerhalb der Lektüre, des Films, der Fluss der Zeit ist eins mit den Bewegungen der Figuren.⁷⁷

⁷⁷ vgl. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, S 131 – 133.

Robbe-Grillet geht weiters davon aus, dass das grammatikalische Tempus des Films der Präsens Indikativ⁷⁸ ist und dass im modernen Film die Einzelmomente nur mehr beim Zuseher ihre Kontinuität finden können. Der Zuseher/Leser muss sein eigenes Werk erfinden. „[...] de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre - et le monde - et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie."⁷⁹ Die Hauptperson ist der Zuseher, in dessen Wahrnehmung und folglich in dessen gelebter Zeit sich der Film aktualisiert,⁸⁰ und der nun über wahr oder falsch entscheiden muss. Solange das Wahrheitsideal in der Differenzierung von objektiver und subjektiver Sicht außer Frage steht, wird dem Publikum die Entscheidung vom Autor abgenommen. Kann sich jedoch das Urteil darüber „nicht mehr unmittelbar ins Bild umsetzen“, dann „wechselt es auf die Seite des Zuschauers“ (ZB/184). Dies ist der Fall, wenn es wie bei Lang/Welles Zeugen gibt, welche die beiden Sichtweisen in Frage stellen oder wenn es, wie im poetischen Film von Pasolini, zu einem mimetischen Sehen der Kamera kommt oder wenn schließlich, wie im Kino der Realität bei Perrault oder Rouch, man dessen Gewähr wurde, dass weder die subjektive noch die objektive Sicht in der Lage sind, die Realität einzufangen.

„Betrachtet man die Formen, die seit langem die Fiktion verworfen haben, dann gelangt man zu dem Schluß, daß das Kino der Realität [cinéma de réalité] zum einen den Anspruch erhob, die realen Milieus, Situationen und Figuren objektiv sichtbar zu machen, zum anderen die Sichtweisen dieser Figuren selbst zu zeigen [...]. Auf der einen Seite stünde, kurz gesagt, der dokumentarische oder ethnographische Film, auf der anderen der Untersuchungs- oder Reportagefilm.“ (ZB/197)

Die klare Bestimmung der Identitäten von Kamera und Figur erzeugte aber nur eine *vermeintliche* Realität, die immer noch auf eine Fiktion, nämlich die kinematografische Fiktion selbst aufbaute. Man glaubte alleine dadurch, die Kamera auf die Wirklichkeit zu richten, diese fassen zu können. Sobald man aber die Identitäten von Kamera und Figur festschreibt und mit einem Wahrheitsanspruch belegt, bleibt man innerhalb der Fiktion des Films und erzeugt wieder nur

⁷⁸ Deleuze würde dem insofern widersprechen, als er die Zeit des Films als aktuelle Vergangenheit bestimmt, als Kristall. Die Zeit teilt sich unaufhörlich in zwei Strahlen, in die vorübergehende Gegenwart und die sich bewahrende Vergangenheit, wobei jede Gegenwartsspitze die Vergangenheit in der Form des Schon-da aktualisiert. vgl. (ZB/Kapitel 5).

⁷⁹ Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, S 134.

⁸⁰ Die Beteiligung des Zusehers, die Stellung der Publikumsmembran, kann man als Gradmesser des pädagogischen und ethischen Wertes eines ethnografischen Filmes ansehen.

den Schein einer Realität; denn die Wahrheit wird im Dokumentarfilm von der Autorenmembran, im Reportagefilm von der Figur beansprucht. Die Wahrheit der vom Film erzeugten Realität würde dann jeweils nicht im aktuellen Laufen der Bilder und damit beim Zuseher, sondern auf einer unabhängigen, transzendentalen Ebene liegen.

In den 60-er Jahren entstand eine Art der Erzählung, das Fabulieren, die versuchte, diesen Knoten zwischen real und fiktiv zu durchtrennen, indem die Kamera eine Stellung des Zwischen einnahm, zwischen objektiver und subjektiver Sicht, welche die Figur in ihrem konkreten Werden erfasst. Das Werden entspricht hier keinem Wahrheitsmodell mehr, da es sich innerhalb der differenzierenden Zeit der Dauer realisieren muss. Der Autor drückt sich in der Sicht einer realen Figur aus, die aber selbst am Fabulieren, d.h. im Werden ist, im Begriff, ihre eigene Geschichte als Geschichte des Film zu erfinden.

„Sie selbst wird zu einer anderen, wenn sie sich ans Fabulieren macht, ohne jemals fiktiv zu sein. Auch der Filmautor wird zu einem anderen, wenn er sich über reale Personen 'vermittelt', die durch ihr eigenes Fabulieren seine Fiktionen *en bloc* ersetzen. Beide kommunizieren in der Erfindung eines Volkes.“
(ZB/198)⁸¹

Zeigt ein Film das Werden, zeigt er auch das Entstehen von Wirklichkeit; genauer gesagt, er zeigt es nicht, sondern er realisiert die Bilder nach und nach im aktuellen Ablauf. Das ist dann kein „Kino der Wahrheit mehr, sondern die Wahrheit des Kinos“ (ZB/199), die Realität der Bilder. Wahr oder falsch kann nicht mehr von einer unabhängigen Instanz (Zeugen, etc.) entschieden werden. Vielmehr unterliegt der ganze Film der Macht des Fälschers, das heißt der Zeit selbst. Aus ihr stammt die Ununterscheidbarkeit zwischen real und fiktiv, zwischen aktuell und virtuell, der die Publikumsmembran jedes Mal aufs Neue ausgesetzt ist, da sie als konstitutiver Teil des Films jedes aktuelle Filmbild zugleich mit einem virtuellen Bild aktualisiert.

⁸¹ „Für meinen Film brauche ich Leute, die mir ihre Wahrheiten sagen, die dabei jedoch völlig für mich in meiner Fiktion bestehen bleiben. Ich verlange von ihnen, daß ihre Wahrheit meine Fiktion stützt. Andernfalls bricht meine Fiktion zusammen“ in: Godard, Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann (Das Leben). S 71.

„Die objektiven und subjektiven Bilder verlieren nicht nur ihren Unterschied, sondern auch ihre Identität in einem neuen Kreislauf, in dem sie sich im Ganzen ersetzen, sich entweder kontaminieren oder zersetzen und wieder zusammensetzen.“ (ZB/196) Das Zeitbild erfasst alle Instanzen, Autoren-, Zuschauer- und Leinwandmembran, keine kann sich dem Akt des Fabulierens widersetzen, jede muss sich selbst ans Fabulieren machen, um sich die Realität, sei es die filmische oder die außerfilmische, zu eigen zu machen.

Das Zeitbild stellt jedes Wahrheitsmodell in Frage. Es ist die Macht des Fälschers, in ihm gibt es nur noch das Werden. Das Zentrum der Welt ist nicht mehr durch die Gravitation der Erde gegeben, sondern ein rein optisches und akustisches. Die unterschiedlichen Gesichtspunkte sind dem Gegenstand dadurch innerlich (das Ding an sich existiert nicht).

Da der Begriff des Fabulierens für das Kino der Realität wichtig ist und Deleuze ihn von Bergson entlehnt hat, scheint es interessant, sich in diesem Zusammenhang die Positionierung und Bedeutung des Begriffs bei Bergson genauer anzusehen. Grundsätzlich ist der Instinkt auf den Erhalt des Lebens ausgerichtet, die Intelligenz hingegen nicht. Bergson definiert die Fabulation (= die Fiktion) als instinktiven Akt, der fantasmatistische Vorstellungen hervorruft.⁸² Die menschliche Intelligenz hat sich im Laufe der Entwicklung des Lebens vom Instinkt, als einem dem Erhalt der Gesellschaft untergeordneten Trieb des Lebens, differenziert. Entsprechend den Differenzierungsgesetzmäßigkeiten des Lebens ist in jeder Differenzierungslinie auch die andere angelegt, nur eben in untergeordneter Funktion. „Die Intelligenz trägt einen Strahlenkranz instinktiver Fähigkeiten und im Instinkt schimmern verstreute Lichtpunkte der Intelligenz auf.“⁸³ Der Fabuliertrieb ist nun der virtuelle Instinkt, der die Vorstellungen der Intelligenz, die nicht auf die Erhaltung der Gesellschaft gerichtet sind, durch andere Vorstellungen zu hintergehen versucht, z.B. magische oder abergläubische, die für das Leben zweckdienlicher sind. Die Fabulation ist ein Instinkt im Vernunftkleid.⁸⁴ Sie hat

⁸² Henri Bergson: Die beiden Quellen der Moral und der Religion. Aus dem Französischen von Eugen Lerch.- Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992 (=11300) S 84ff.

⁸³ Deleuze, Henri Bergson zur Einführung, S 120.

⁸⁴ Der Anthropologe Michael Taussig drückt es anders aus: „Ich nenne es das mimetische Vermögen, die Natur, die die Kultur benutzt, um eine zweite Natur zu schaffen;“ in: Michael Taussig: Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne. Aus dem Amerikanischen von Regina Mundel

also die Funktion, die Intelligenz dort zu unterwandern, wo sie nicht auf eine lebensdienliche Linie eingestimmt ist. Sie richtet im Aberglauben oder in der Halluzination Trugbilder auf, um die Intelligenz von den Tatsachen abzuhalten.

Der Fabuliertrieb ist auch ein sozialer Instinkt, der sich in der Evolution in das Bedürfnis nach Religion bzw. Kunst verwandelt hat und auf die Erhaltung des Lebens in der Gesellschaft ausgerichtet ist. Wenn Deleuze der Fabulation die Erfindung des Volkes zuspricht, betont er daher auch bewusst immer diese sozio-politische Komponente des Instinkts.

Les Maîtres fous

Der Film *Les Maîtres fous* (*Die Herren des Wahnsinns*⁸⁵) vom Ciné-Ethnologen Jean Rouch ist in mehrfacher Hinsicht ein bemerkenswerter Film.⁸⁶ Von Anfang an von Kollegen heftig umstritten, warf er entscheidende Fragen auf. Die Fabulation kommt in diesem Film dreifach vor: in der Sicht der Kamera, in der Rede und dem körperlichen Ausdruck der Besessenen sowie im Kommentar Rouchs, der im Nachhinein, improvisiert, dazu gesprochen hat.

Zuerst kurz zusammengefasst die Handlung: Accra, die heutige Hauptstadt Ghanas, ist in den 1950-er Jahren Sitz der britischen Kolonialmacht und urbaner Anziehungspunkt für Zuwanderer aus den ländlichen Gebieten. Darunter finden sich auch die Savannenbewohner aus dem Norden (Niger, Mali), Anhänger neuer Götter, der Haouka, die nach Verfolgung und Kultverbot nach Accra gekommen sind. Sie sind in unterschiedlichsten Berufen tätig: als Flaschenputzer, Rasenschneider, Salzhändler, Straßen- oder Minenarbeiter. Rouch begleitet sie mit seiner Kamera auf eine abgeschiedene Plantage zu einem jährlich stattfindenden Ritual.

In einem Fernsehbeitrag erzählt Rouch die Entstehungsgeschichte des Films. Haoukas, die bei der Vorführung einer seiner anderen Filme in Niger anwesend waren, hätten ihn gebeten, ihr Ritual zu filmen. Es handelt sich also weder um eine entweihende Anwesenheit noch eine unautorisierte Verwendung des Bildmaterials, da es zu Rouchs Ver-

und Christoph Schirmer.- Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1997 (=EVA Wissenschaft) S 11.

⁸⁵ Der Film entstand 1953/54.

⁸⁶ vgl. Paul Stoller, *The cinematic griot*, S 145-161.

ständnis des 'Teilnehmenden Kinos' (cinéma partagé) gehörte, die Gefilmten nach ihrer Meinung und ihrem Einverständnis zum Gedrehten zu befragen.

Les Maîtres fous kann in drei Teile gegliedert werden: erstens eine kurze Einleitung mit der objektiven Darstellung der Beschäftigung der Haoukas in Accra, zweitens das Ritual auf der Kakaopflanzung aus der mimetischen Sicht der Kamera und mit fabulierenden Personen, und drittens einen Schlussteil, noch einmal aus objektiver Kameraposition, in dem die Haoukas am nächsten Tag wieder an ihrem alltäglichen Arbeitsplatz in der Stadt gezeigt werden.

Der Besessenheitskult findet auf dem Hof der Pflanzung, geschützt von Männern mit Holzgewehren, zum „monotonen Singsang einer einsaitigen Fidel“ statt. Um teilnehmen zu dürfen, muss jeder Teilnehmer den Zustand der Besessenheit erreicht haben, was sich durch verrenkte, konvulsivische Bewegungen, hervorstehende Augen, Schaum vor dem Mund sowie glossolalierendes Sprechen äußert.⁸⁷ Gäbe es keine Zugangsbeschränkungen zum Kult, könnte man ihn als entfesseltes Theaterstück über die britische Kolonialmacht ansehen. Der zentrale Fetisch ist nämlich der Gouverneurspalast, um den herum die Besessenen, nun in den 'Rollen' des Gouverneurs, des Leutnants, des Generals, der Offiziersgattin, des Lokomotivführers u.a., ein Hundeopfer vorbereiten. Ein Hund wird getötet, sein frisches Blut getrunken und sein anschließend gekochtes Fleisch mit der bloßen Hand aus dem siedenden Topf genommen, wobei das Kopffleisch bevorzugt gegessen wird. Die Unempfindlichkeit gegenüber dem heißen Sud sowie der Verzehr eines tabuisierten Tieres sollen Beweis dafür sein, dass die Teilnehmenden keine Menschen mehr sind, sondern Geister. In den Kult hat Rouch die Sequenz einer Militärparade für einen britischen Würdenträger hineingeschnitten. So deutet er selbst in seinem Kommentar den Sinn dieses relativ jungen Glaubensbundes (seit 1927 in Afrika): Er sei für die Anhänger ein Mittel, sich der geänderten Lebenssituationen anzupassen, indem sie sie sich zu eigen machen. Der soziale Instinkt der Savannenbewohner, mit Bergson gesprochen, erfindet sich ein 'normales' Leben als Exilgemeinschaft, wobei sie der scheinbare Irrsinn des Kultes den Wahnsinn der

⁸⁷ Nach Rouch ist die Glossolalie oder Zungenrede eine Sprache, die man interpretieren, jedoch nicht Wort für Wort übersetzen kann, da sie eine Mischung mehrerer Sprachen ist.

Wirklichkeit der Kolonisierung ertragen lässt. Mit dem Ritus fabulieren sie eine Wirklichkeit und schaffen sich ein erträgliches Bild der Realität. So berichtet Rouch, dass ein neues Mitglied von seinem Wahn, am Friedhof Leichen auszugraben, durch den Ritus geheilt wurde.

Indem der Film zum Schluss wieder zur Anfangssituation, zum Alltag der Haoukas zurückkehrt, wird das anfängliche Bild des statischen Alltags zeitlich aufgebrochen. Man sieht die Arbeiter am folgenden Tag ruhig und gelassen bei ihrer Arbeit (zufällig, so Rouch, arbeiteten einige an einer Baustelle vor dem 'Mental Hospital'), unterbrochen jedoch durch kurze filmische Erinnerungsbilder jedes Besessenen vom Vortag. Und Rouch nimmt uns ab, was jeder Zuseher von sich aus gemacht hätte, neben die lachenden und schwitzenden Gesichter die blut- und geiferüberströmten vom vergangenen Tag zu stellen.

"En voyant ces visages souriants, en apprenant que ces hommes sont peut-être les meilleurs ouvriers, en comparent ces visages avec ces visages horribles de la veille, on ne peut s'empêcher de se demander si ces hommes d'Afrique ne connaissent pas certains remèdes qui leur permettent de ne pas être des anormaux mais d'être parfaitement intégrés dans leur milieu, des remèdes que nous ne connaissons pas encore."⁸⁸

Kritik am Film gab es sowohl von Seiten der Weißen als auch von Seiten der Schwarzen. Die Weißen ertrugen es nicht, von den Schwarzen gespielt und parodiert zu werden und für die Schwarzen bestätigte das blutige Ende der Kulthandlungen das weiße Klischee der Wilden.⁸⁹

Realitätsaspekte durch ästhetische Mittel

Ging es zuvor mit den Begriffen der Beschreibung, der Erzählhandlung und der Erzählung um die veränderte Stellung des Bildes innerhalb der chronischen Ordnung, so legen wir nun unser Augenmerk auf ästhetische Ausdrucksmittel des Filmes um zu sehen, welche Bilder der Wirklichkeit sie ermöglichen. Da, wie wir weiter oben gesehen haben, Realität nie direkt zugänglich ist, bleibt zu bestimmen, welche Bezüge filmische Stilmittel zur Wirklichkeit herstellen können. Ein

⁸⁸ Transkription des Kommentars von Jean Rouch.

⁸⁹ Ousmane Sembène: „Du schaust uns an, als wären wir Insekten.“ in: Afrikanisches Kino, S 29-32.

paar Analysen aus André Bazins Werk Was ist Kino? sollen verdeutlichen, welche Möglichkeiten es dazu in der Gestaltung der Bildfolge (der Montage) sowie des Bildes gibt.⁹⁰

Wie kann ein Spielfilm den Effekt von Realität erzeugen, wie kann er sich auf die Realität hin öffnen? Und schließt im Gegenzug eine ästhetische bzw. künstlerische Gestaltung eines Dokumentarfilmes eine realistische Wirkung aus? Bazin antwortet, „daß es keinen 'Realismus' in der Kunst geben kann, der nicht zuallererst und zutiefst 'ästhetisch' ist.“ (WK/140) Oder wie Bresson knapp sagen würde: „Retouche du réel avec du réel.“ (BR/89) Wenn Film Kunst und nicht nur Technik (z.B. reine Aufnahmetechnik) sein soll, müssen Pisten zur Realität immer erst über geeignete Ausdrucksmittel geschaffen werden. Wo ein Realismus bei fehlenden stilistischen Mitteln trotz inhaltlicher Stärke platt bleibt, wird ein Ästhetizismus ohne Inhalt zum effektvollen aber nichtssagenden Spektakel. „Der Realismus in der Kunst kann nur über einen artifiziellen Weg erreicht werden.“ (WK/142)

Die wichtigsten filmischen Mittel sind Montage und Bildgestaltung. Beide, so Bazin, verändern das Bild der Realität indem sie etwas hinzufügen. Sie zwingen den Zusehern eine Deutung des Bildes sowie eine Blickrichtung im Sinne der für den Fortgang des Geschehens wesentlichen Elemente auf. „Der Sinn liegt nicht im Bild, er ist dessen durch die Montage in das Bewußtsein des Zuschauers projizierter Schatten.“ (WK/30) Berühmtestes Beispiel dafür ist der Versuch von Kuleschow, der vorführt, dass ein und dasselbe Bild eines Gesichtes, je nachdem mit welchem zweiten Bild man es kombiniert, einen ganz unterschiedlichen Ausdruck annehmen kann, z.B. traurig bei der Montage mit dem Bild eines toten Kindes, lächelnd bei der Montage mit einem blühenden Apfelbaum.

Regisseure hingegen, die auf die Montage weitgehend verzichten und die eine naturalistische Szenerie bevorzugen, zeigen die Realität, indem sie sie auf kunstvolle Art dazu bringen, zu 'gestehen', das zu enthüllen, worum es eigentlich geht oder was der eigentliche Gegen-

⁹⁰ Bazin war einer der wichtigsten Kritiker der cahiers du cinéma und für die Autoren der Nouvelle Vague sehr wichtig. In Was ist Kino? versucht er den kinematografischen Realismus vor allem des italienischen Neorealismus näher zu bestimmen. Der italienische Neorealismus bewerkstelligte dies über „einen Fortschritt des Ausdrucksvermögens, eine triumphale Entwicklung der kinematografischen Sprache, eine Erweiterung seiner stilistischen Möglichkeiten.“ (WK/141)

stand ist. Wie lässt sich z.B. das Warten zeigen? Wie kann man in der Publikumsmembran den realistischen Effekt des Wartens erzielen? Flaherty löst es in *Nanook of the North* folgendermaßen: In einer langen, ungeschnittenen Einstellung sieht man Nanook bei der Robbenjagd, wie er über einem Eisloch darauf wartet, dass eine Robbe in erreichbare Nähe kommt. Wie Bazin bemerkt, hätte Flaherty diesen Abschnitt der Jagd mittels Parallelmontage dramatisieren und damit spannender machen können. Durch eine einzige lange Einstellung bewerkstelligte er es aber, das zu zeigen, worauf es bei der Robbenjagd tatsächlich ankommt: das Warten auf den richtigen Moment, das Auf-der-Lauer-Liegen. (WK/30) Den Dingen im Film ihre reale Zeit statt einer abstrakten zu geben, wäre somit ein erster Realitätsaspekt. So auch im Film *Être et avoir* von Nicolas Philibert, wo es um das Lernen von Kindern geht: der Film lässt sich Zeit für das Vorher und Nachher und das Dazwischen - Kleinigkeiten, ja Nebensächlichkeiten, die aber untrennbarer Bestandteil des Lernens sind: wie Kinder mit dem Bleistift herumspielen, mit den Beinen schlenkern, langsam und konzentriert etwas schreiben, Nasenbohren usw.

Die Tiefenschärfe, deren erste beeindruckende Verwendung um 1940 in den Filmen von Orson Welles auftauchte, ermöglichte ebenfalls ganz neue Realitätszugänge. Tiefenschärfe bedeutet, dass nicht nur die vorderen Schichten des Raumes scharf sind, sondern der gesamte Raum die gleiche Bildschärfe besitzt. Dies öffnet das Bild auf mehrere Dimensionen hin. Es führt einmal zu einer stärkeren Verräumlichung des Bildes, zu einer Bildtiefe, und überdies zu mehrschichtigen Bildern. Dadurch können bedeutungsvolle Beziehungen zwischen den Personen und Gegenständen in den unterschiedlichen Bildregionen hergestellt werden, wozu vor der Verwendung der Tiefenschärfe die Montage nur umständlich in der Lage war. Lange Einstellungen sind möglich, während welcher die Publikumsmembran die Bedeutung des Bildes selbst erschließen muss, indem sie die Bildelemente in einen sinnvollen Zusammenhang setzt. Das Bild wird dabei nach Deleuze eher lesbar als sichtbar. So z.B. in der berühmten Einstellung von *Citizen Kane*, in der Kane durch die Tür, die den Fluchtpunkt bildet, das riesige Schlafzimmer Susans betritt, das aber dominiert wird von dem Whiskyglas, positioniert direkt vor der Kamera, auf ihrem Nachttisch. Die Bezugspunkte Kane - Whiskyglas durchbrechen das Bild

raumgreifend, wobei das dem Zuseher nähere Whiskyglas Endpunkt der Sichtlinie und somit des Verstehensprozesses von Kane ist. Entlang dieser Linie, hin- und herschießend, überschneiden sich die Kreisläufe der Membranen. Die Publikumsmembran weiß, dass Susan Schlaf-tabletten genommen hat und verbindet Kanes Blick beim Eintreten mit dem Whiskyglas. Erst im Durchgang durch die räumliche Distanz kommt er zu einem Erfassen und Verstehen der Situation.

Nach Bazin setzt „die Tiefenschärfe den Zuschauer in eine Beziehung zum Bild [...], die enger ist als seine Beziehung zur Realität.“

(WK/ 40) Die Tiefenschärfe ermöglicht es ganze, ungeschnittene Ereignisse zu filmen und „dem Kino die Vieldeutigkeit der Wirklichkeit zurückzugeben.“ (WK/40) Nicht als Notwendigkeit, sondern als Möglichkeit, wie er betont; da die Montage als Ausdrucksmittel natürlich parallel weiterverwendet wird. Allerdings erhält die Montage nach Deleuze eine neue Funktion, sie garantiert nicht mehr den Sinn der Bilder, sondern stellt falsche Anschlüsse her, die dem Werden der Personen und nicht mehr lokalisierbaren Verhältnissen unterliegen. Die Montage verbindet die Bewegungen nicht länger, vielmehr verteilt sie sie auf mehrere unterschiedliche Bewegungen und Räume. (ZB/171f.)

Mit der Tiefenschärfe erscheinen also Menschen oder Ereignisse in der Verstricktheit der Wirklichkeit, insofern das Filmbild von der Autorenmembran auf bestimmte Bildaspekte oder -regionen hin geöffnet wird.

Das Entscheidende der Tiefenschärfe sieht Deleuze in der zeitlichen Dimension der Bildtiefe, da das Kontinuum der Einstellung vor allem ein zeitliches und weniger ein räumliches ist. Er meint, dass sie eher „eine Funktion der Memorierung, der Temporalisierung“ (ZB/146) hat, da in den meisten Fällen, in denen Tiefenschärfe eingesetzt wird, dies im Bezug auf das Gedächtnis geschieht. Es handelt sich „entweder um eine innerhalb der aktuellen Gegenwart entstandene Erinnerungsleistung, [...] oder um die Erforschung einer Vergangenheitsschicht, aus der später die Erinnerungsbilder auftauchen.“

(ZB/146) Mit anderen Worten zwingt die Tiefenschärfe einmal eine Person sich zu erinnern, die Anstrengung, einen Sprung in eine Gedächtnisregion zu machen, ein andermal zeigt sie eine Vergangenheitsepoche, in der man gerade nach einem Erinnerungsbild sucht.

(ZB/146f.)⁹¹ Wir sehen in der Gedächtnisfunktion aber auch einen Realitätsaspekt, da sich Realität ja vor allem „über das Bewusstwerden der Dinge vermittelt.“ (WK/160)

Die Reihe der ästhetischen Gestaltungsmittel, die auf das Zeigen der Realität abzielen, ist natürlich offen. Im Folgenden möchten wir sie, kurz zusammengefasst, um einige interessante Möglichkeiten, die Bazin für den italienischen Neorealismus bestimmt hat, erweitern.
(WK/130-165)

- ≡ Aktualität des Drehbuches (konkreter historischer und sozialer Kontext),
- ≡ Wahrhaftigkeit der Schauspieler (Laiendarsteller, kein Starsystem), um die Personen realistisch spielen zu können,
- ≡ Liebe zu den einzelnen Rollen (revolutionärer Humanismus),
- ≡ das Ganze der Realität zeigen: zeitlich (Kontinuität) und räumlich (Landschaft) Tatsachen in ihrer Integrität, nicht zerschnitten,
- ≡ Kamera geführt mit dem Auge und der Hand eines Künstlers; Improvisation,
- ≡ reale Versatzstücke (Dokumente),
- ≡ der Sinn ergibt sich erst a posteriori aus der Anordnung und der Dauer der Einstellungen,
- ≡ Poesie, Komik, Schönheit kommen aus den Tatsachen und Ereignissen selbst, werden nicht als Effekte dazugestellt.

⁹¹ Die Begrifflichkeit stammt aus dem Denken des Bergsonschen Gedächtniskegel verbunden mit seiner Entwicklungstheorie aus Quelle der Moral und der Religion, wobei entscheidend ist, dass sich jedes Erinnerungsbild immer im Kontext der ihm zugehörigen Gedächtnisschicht bildet.

Sehnsucht nach Teilhabe

„voilà presque cinquante ans / que dans le noir / le peuple des
salles obscure / brûle de l'imaginaire / pour réchauffer du
réel / maintenant celui-ci se venge / et veut de vraies
larmes / et du vrai sang“⁹²

Was treibt die Zuseher immer wieder zum Film? Was ist ihr psychologisches Motiv? In der Einleitung zu *Was ist Kino?*, seiner „Ontologie des fotografischen Bildes“, gibt Bazin einen Abriss der kulturgeschichtlichen Entwicklung der bildenden Kunst. Der psychologische Ursprung der bildenden Kunst liegt nach Bazin im Wunsch nach Unsterblichkeit, der gepaart ist mit dem Glauben, dass der Mensch über sein Abbild vor dem Tod zu erretten ist. Dies reicht von der Mumifizierung der Körper über die Anfertigung von hohlen Terracotta-Statuen bis hin zur Malerei. Letztere konnte jedoch das Verlangen nach einem realistischen Abbild nie vollständig befriedigen, blieb doch die Subjektivität in der Malerei durch die Hand des Künstlers immer bestehen. Erst die Fotografie hat schließlich die Malerei von der Aufgabe, die Wirklichkeit wiederzugeben, befreit und ihr ermöglicht, „sich von dem Zwang zum Realismus zu lösen und ihre eigene Ästhetik wiederzufinden.“ (WK/27) Das Objektiv der Kamera garantiert eine objektive Wiedergabe der vergangenen Wirklichkeit. Die Objektivität der Fotografie ist es auch, die ihr, in Abgrenzung zu den anderen bildenden Künsten, ihre Stärke und Glaubhaftigkeit verleiht.

Der mechanische Reproduktionsprozess der Fotografie, so Bazin weiter, befriedigt nicht nur das „Verlangen nach Realismus“ sondern gleichzeitig auch den „Hunger nach Illusion“. Denn wie sonst könnten uns vergilbte Fotografien, die keinen dokumentarischen Wert mehr besitzen, so teuer sein? Die Fotografie erfüllt also eine doppelte Funktion: einerseits vermittelt sie den Eindruck eines realistischen Abbildes, gleichzeitig aber auch das Wissen, dass es nur ein Bild und nicht der Gegenstand selbst ist. Er schreibt: „Allein das Objektiv gibt uns ein Bild von dem Objekt, das imstande ist, in unserem Unterbewußtsein die Sehnsucht nach mehr als nur einer

⁹² Jean-Luc Godard: *Histoire(s) du cinéma I. Introduction à une véritable histoire du cinéma, la seule, la vraie. Toutes les histoires, une histoire seule.* Bd. 1.- Paris: Gallimard-Gaumont 1999, S 106.

annähernden Abbildung des Objektes zu befriedigen: nach dem Objekt selbst, ohne dessen zeitliche Begrenzungen." (WK/25) Geschürt wird die Sehnsucht nach dem Objekt, also an der gezeigten Welt, noch durch die Objektivität des Mediums.

Der Film ist eher eine Modulation von Farbe und Ton als ein Abguss (Fotografie), der physische Kontakt ist weniger präsent.⁹³ „In einem seiner schönsten Texte erklärt Bazin, daß das Foto eine Gußform, ein Formguß ist [...], während der Film ganz Modulation ist. Nicht allein die Stimmen, sondern auch die Töne, Lichter, Bewegungen sind in ständiger Modulation begriffen.“⁹⁴ Die bewahrende Funktion ist im Film in den Bewegungen von Licht und Ton aufgehoben, die jedoch nur im Zusehen, im Teilnehmen selbst erfasst werden können. Das psychologische Motiv der Faszination verschiebt sich damit für uns von einer Bewahrung vor dem Tod in der Malerei/Fotografie zu einem Wunsch nach Teilhabe, Partizipation im Film.

Von hier aus ist auch eine weitere Differenzierung von Spiel- und Dokumentarfilm möglich, indem man nämlich die Attribute fiktiv und real nicht dem Gezeigten zuordnet, sondern der Möglichkeit, selbst den Ort der Kamera einzunehmen, selbst die Auswahl der Bilder zu bestimmen. In den Kreuzungspunkten von Publikums- und Leinwandmembran nehmen wir die gezeigte Welt wahr, Auswahl und Gestaltung der Bilder sind aber durch die Autorenmembran vorgegeben. So kann im Spielfilm, wo wir uns der Illusion der gezeigten Bilder bewusst sind, die Sehnsucht nach einer Partizipation an der gezeigten Welt nur in einem Weiterspinnen der fiktiven Handlung ihren Ausdruck finden: im Weiterträumen - alleine oder in Fanclubs, indem man sich mit Zeichen oder Dingen aus der anderen Welt umgibt: Fanartikel wie T-Shirts, Mützen oder Kulis, ganzen Outfits, Slogans, etc., oder im Internet auf sogenannten Fanfiction-Plattformen, deren Mitglieder oft winzige Details oder Nebendarsteller einer Serie herausgreifen und ausgehend von diesen gewaltige Nebenschauplätze des Filmes entwerfen.

⁹³ Auf dieses Moment des körperlichen Kontaktes zwischen Film und Objekt, den direkten Abdruck eines Objektes auf dem Film, woraus das Filmbild wie ein Abguss hervorgeht und zum Fetisch des Lebens wird, geht Marks in ihrer interkulturellen Filmbetrachtung ein. Das interkulturelle Objekt im Film ist von zwei Seiten aufgeladen, von der Kultur, aus der es stammt, ist es fetischistisch aufgeladen, von der Kultur, in der es ankommt, auratisch. Marks, *The Skin of the Film*, S 102ff.

⁹⁴ Deleuze, *Unterhandlungen*, S 80.

Der Dokumentarfilm hingegen wie z.B. *Nanook of the North* von Flaherty, kann im Zuseher die Sehnsucht nach der anderen, der gezeigten Welt wecken und durch die Möglichkeit, den Platz der Kamera auch wirklich einzunehmen, nähren (einmal selbst ein Iglu aus dem Eis schneiden, einmal selbst auf einem Hundeschlitten durch die Eiswüste gleiten), da die gezeigten Bilder, die in der Wirklichkeit existieren, erlebt oder geteilt werden können. Daher stammt auch die Wehmut über die verlorenen Augenblicke und Möglichkeiten der Welt, beim Anschauen alter Dokumentarfilme, und das Berührende aktueller Dokumentarfilme: diese Welt existiert wirklich und wir können an ihr teilhaben. Wahrscheinlich findet diese Einsicht jedoch in umgekehrter Richtung ihren Weg: aus der Möglichkeit der realen Partizipation an einer anderen Welt entspringt der Wunsch auch an der im Film gezeigten teilzuhaben.

„Die Kraft des Films besteht doch darin, daß er uns hervorragenden Zugang zu anderen Erfahrungsweisen eröffnet – es uns ermöglicht, und sei es nur für Sekunden, an etwas teilzuhaben, was ganz anders ist. Und das, was einen dann mit andern verbindet, sind just diese paar Sekunden.“⁹⁵

⁹⁵ Serge Daney: Im Verborgenen. Kino. Reisen. Kritik. Aus dem Französischen von Johannes Beringer.- Wien: PVS 2000 S 133.

Die Bilder des Menschen in der kinematografischen Anlage

Film und visuelle Anthropologie

Wenn wir uns mit dem Feld der visuellen Anthropologie beschäftigen so deshalb, weil wir in ihr eine Auseinandersetzung mit ähnlichen Fragen wie den unseren finden, wenn auch Ein- und Ausgänge unterschiedlich angelegt sind. Unser Interesse ist es zu sehen, wie der Mensch in den Bewegungen der Bilder der kinematografischen Anlage gezeichnet wird. Für die visuelle Anthropologie ist der Film vor allem ein Instrument um sichtbare Tatsachen und kulturelle Phänomene, die einem stetigen Wandel unterliegen, dauerhaft festzuhalten und zu archivieren. Darüber hinaus geht es ihr aber auch um ein Denken des Menschen, das erst durch den Film möglich wurde. Der Film als eine neue Technik der Beobachtung, Beschreibung und Abbildung zeitigte Auswirkungen in allen Bereichen der Anthropologie. Das Verhältnis von Sprache und Beobachtung sowie ihre Funktionen änderten sich durch die Einführung des Filmes in das Feld der Anthropologie.⁹⁶ Die neue Technik befreite die schriftliche Beschreibung aus der Rolle, das Gesehene spiegelbildlich abbilden zu müssen. Die Sprache fand ihren neuen Platz im Film als Kommentar und konnte sich nun anstatt auf statische Aufzeichnungen (Skizzen, Schemata, Zeichnungen, Fotografien) auf Aufnahmen von Bewegungsphänomenen beziehen.⁹⁷

Innerhalb der Ethnologie, so Claudine de France, ist der Film am Schnittpunkt zwischen allgemeiner Anthropologie, Technologie und Ethnografie anzusiedeln, da er ein Amalgam aus körperlichen, materiellen und rituellen Tätigkeiten abbildet. Er bringt dabei Dinge zusammen, die in der Sprache nur getrennt darstellbar sind. Überdies sind die Bilder der gefilmten Ereignisse ein Monument der vergangenen Zeit, das heißt sie bieten sich jedes Mal neu der

⁹⁶ Claudine de France: Corps, matière et rite dans le film ethnographique.- in: Pour une anthropologie visuelle. Recueil d'articles publiés sous la direction de Claudine de France.- Paris, La Haye, New York: Mouton Éditeur 1979 S 139-163.

⁹⁷ «Pour la première fois, l'expression verbale dispose d'un support qui lui permet de s'exercer sur des phénomènes fluents qui persistent et non plus seulement sur la persistance figée des techniques figuratives statiques (schémas, dessins, peintures, photographies), ou sur du fluent fugace tel que l'appréhension l'observation directe, immédiate.» ebd., S 141f.

Beobachtung an.⁹⁸ Aus dem Amalgam der verschiedenen Tätigkeiten (das Diverse, Verschiedene, Vermischte) können immer wieder neue wissenschaftliche Kategorien entwickelt werden, nicht zuletzt dient der Film aber zur Überprüfung der entwickelten Theorien am Abbild der Wirklichkeit. Gleich am Beginn der Einleitung zu *Pour une anthropologie visuelle* weist Jean Rouch darauf hin, dass Film mehr ist als nur Untersuchungsmaterial oder Illustration zu Texten, sondern im Besonderen auch ein Mittel zur permanenten Infragestellung der anthropologischen Theorien durch die Bilder der Wirklichkeit.

„Sans doute, personne n’ignore plus aujourd’hui l’importance grandissante des techniques audiovisuelles dans le domaine des sciences humaines. Mais pour la plupart, il s’agit là davantage d’illustrations ou d’outils sophistiqués d’enquêtes que d’une remise en question permanente des théories ou des pratiques de disciplines qui, pourtant, paraissaient solidement codifiées. D’où, comme le souligne précisément Margaret Mead, ce phénomène de rejet de l’objet filmé par la majorité des anthropologues.“⁹⁹

Der Film als Monument besitzt gegenüber der Beobachtung vor Ort den Vorzug der Ortsunabhängigkeit und des leichteren Zugangs zu Ereignissen, die sonst in Raum und Zeit verstreut sind (Feste, Begräbnisse, etc.).¹⁰⁰ Oft wird erst bei der Analyse des filmischen Materials erkennbar, worauf es eigentlich ankommt. Unterschiedliche Projektionstempi wie Zeitlupe oder Zeitraffer ermöglichen das Erfassen von Mikro- und Makrobewegungen, die der natürlichen Wahrnehmung verwehrt sind. Mit der Zeitlupe lassen sich Körpertechniken und Details in komplexen Situationen analysieren,¹⁰¹ im Zeitraffer werden z.B. Anziehungspunkte, Zentren sowie Bewegungsrichtungen von Massenansammlungen sichtbar. Die Wiederholbarkeit

⁹⁸ Bitomsky zitiert Foucaults Unterscheidung zwischen Dokument und Monument in der Archäologie. Film ist nach Bitomsky kein Dokument, kein Zeichen für das Vergangene, sondern ein Monument, da sich in ihm die Wirklichkeit in ihrer Komplexität darstellt. Vgl. Hartmut Bitomsky, *Kinowahrheit*, S 143.

⁹⁹ Jean Rouch: Introduction.- in: Claudine de France, *Pour une anthropologie visuelle*, S 5.

¹⁰⁰ Rouch plädiert für einen Verbund von wissenschaftlichen bzw. ethnografischen Filmen ähnlich dem Bibliothekennetzwerk. (Ebd., S 67-70.) Vor allem würde das die Kommunikation zwischen den unterschiedlichen Wissenschaftskulturen erleichtern, da der Zugang zu fremdsprachigem Filmmaterial meist sehr schwierig ist.

¹⁰¹ Ein bekanntes Beispiel für die Analyse von Mikrobewegungen durch die Zeitlupe ist ein Film Jean Rouchs zur Ethnomusikologie (*Porto Novo*), wo sich bei der Analyse der Feinabstimmung zwischen Musikern und Tänzern herausstellte, dass es nicht, wie angenommen, die Musiker sind, die den Rhythmus vorgeben, sondern die Tänzer. Vgl. Stoller, *The cinematic Griot*, S 192.

einzelner Passagen erlaubt es, die Aufmerksamkeit auf unterschiedliche Elemente zu legen, auch auf solche, denen bei der Aufnahme keine Bedeutung beigemessen wurde. So meint Claudine de France, dass die Form von Gesten (Wie wird etwas gemacht?) meist erst in einem zweiten Schritt, nach dem pragmatischen Zweck von Gesten (Warum wird es gemacht? bzw. Was wird gemacht?), von der Aufmerksamkeit erfasst werden kann.¹⁰²

Die Praxis des Filmemachens und Filmsehens veränderte die Wahrnehmungsgewohnheiten. Sie ist eine Schule des Sehens. Sie fordert vom „éthnographe-cinéaste“ (Rouch) eine konzentrierte Wahrnehmung und eine Fokussierung des Blicks.¹⁰³ Es muss ein Ausschnitt gewählt, eine Bildfolge bestimmt (Schnitt, Montage) und die Elemente des Bildfeldes miteinander in Beziehung gebracht werden (Größe und Abstand, Bildebenen). Film ist in diesem Sinne ein Wahrnehmungstraining im Feld, das Rückwirkungen auf die natürliche Wahrnehmung des Filmemachers zeitigt.

Erzählungen des Menschen, Bahnungen, große und kleine Bewegungen

Das Diverse

„Aber in Wahrheit liegt in dem Virtuellen hier mehr als im Reellen, im Bild des Menschen mehr als im Menschen selbst, denn das Bild des Menschen ist erst möglich, wenn man sich zuerst den Menschen selbst gibt und dann noch einen Spiegel.“¹⁰⁴

Das Besondere einer filmischen Szene gegenüber einer schriftlichen Beschreibung ist das, was Bazin und de France das Amalgam oder die Tatsache nennen, was Marcel Mauss mit dem Verschiedenen bezeichnet und wofür wir den Begriff des Diversen, im Sinne des Vermischten, gewählt haben. Das Diverse meint die Komplexität der Wirklichkeit, es ist das, was nicht vollständig einordenbar ist, was sich zwischen den Kategorien befindet. Der Film nun besitzt genau den Vorzug des Diversen, da er die Wirklichkeit in der Verstricktheit der Dauer zeigt.

Gegeben sei eine beliebige Einstellung, z.B. aus *The Savage Innocents* von Nicholas Ray: Ein Inuit tötet unabsichtlich einen

¹⁰² Claudine de France, *Pour une anthropologie visuelle*, S 149.

¹⁰³ vgl. Paul Stoller, *The cinematic Griot*, S 191 -218.

¹⁰⁴ Bergson über die Frage nach dem Vorrang des Wirklichen oder des Möglichen in: Henri Bergson, *Denken und schöpferisches Werden*, S 121.

christlichen Missionar, der das höchste Gastgeschenk der Inuit, mit der Frau des Gastgebers zu schlafen, ablehnt. Die Szene ist ungefähr so: Links, etwas abseits, sehen wir die Frau, die sich Fett auf ihr Haar und in ihr Gesicht schmiert, um sich schön zu machen. Daneben redet ihr Mann auf den Missionar ein, der nicht recht versteht, was jener will, da er den Brauch nicht kennt und sich weigert, das Geschenk anzunehmen, ohne jedoch seine Gründe dafür verständlich machen zu können. Aus Wut schlägt der Inuit den Kopf des Missionars gegen die Iglumauer, bis dieser zu Boden sackt. Die Frau erkennt den Ernst der Lage und überzeugt ihren Mann davon, schnell das Weite zu suchen. Sie packen ihre Sachen und fahren weg.

Es lassen sich zwar bedeutungstragende Linien isolieren (Sicht der Kamera, Psychologie der Figuren, Sprechakte, Zivilisation trifft auf unschuldige Wilde, moralisches Urteil - Schuldfrage, Körpertechniken zur Vorbereitung auf den Liebesakt, Farbgebung, Dramatisierung, Raum, Ausstattung), das Ganze ist aber dadurch trotzdem nicht erschöpfend fassbar, da die Teile aufeinander abfärben und im Zusammenwirken ein Ganzes ergeben, das mehr ist als die Summe seiner Teile; vor allem was die zeitliche Reihenfolge, die Dauer des Filmes betrifft. Obwohl die Bilder meist in Richtung der Handlung orientiert sind, laufen doch parallel dazu viele andere Dinge ab, die oft nur sehr locker in das Ganze eingefügt sind. Die von der Autorenmembran herausgearbeiteten Bewegungs- und Zeitbilder menschlicher Geschichten zeigen dominante Richtungen, konkrete Bestandteile neben scheinbar Zweitrangigem wie dem Dekor, der Ausstattung - in der Publikumsmembran verflechten sich diese aber in der individuellen Rezeption in einer einmaligen Weise. Denn das Interesse und die Aufmerksamkeit können auf viele Dinge gerichtet sein: auf die Psychologie der Figuren, auf die für Europäer ungewohnte Geschlechterbeziehung, die Dialoge, die ästhetische Gestaltung wie Farbtönung, Blickwinkel, Kameraführung oder die moralische Beurteilung der Situation usw. Der entscheidende Punkt, der Überfluss des Diversen, liegt allerdings nicht in den unterschiedlichen Lesarten, sondern in der nicht restlos zerlegbaren Komplexität der filmischen Wirklichkeit, die auch von der Autorenmembran nicht zur Gänze gestaltet werden kann.

Bazin spricht vom Tatsachen-Bild und meint, dass es nur dann geschaffen werden könne, wenn die Kamera die Wirklichkeit nicht für

den Betrachter im Vorhinein analysiere und zeichenhaft aufbereite, sondern wenn sie auf eine Tatsache, „ein Fragment der unbearbeiteten Realität, in sich selbst vielfältig und vieldeutig“ (WK/152) gerichtet sei und die Tatsache in ihrer „Integrität respektiert“ (WK/153). Der Sinn der Tatsachen könne sich aufgrund ihrer Vieldeutigkeit und Offenheit immer erst in der Dauer des Films, im Zusammenhang mit den anderen Tatsachen einstellen.

Auch bei Marcel Mauss findet sich diese 'fruchtbare' Kategorie. In der Einleitung zu seiner Vorlesung „Die Techniken des Körpers“ spricht er von der Rubrik des „Verschiedenen“, in die vorläufig die unterschiedlichsten Beobachtungen, die sich noch nicht einordnen lassen, abgelegt werden, bis aus der Fülle solcher Beobachtungen eine neue Kategorie entsteht (so beschreibt Mauss die Entstehung des Begriffs der Körpertechniken). Das Verschiedene umfasst also alle Phänomene und Tatsachen an den Grenzen und zwischen den Wissenschaften, die noch nicht in Begriffe gefasst oder geordnet werden konnten, aber die doch wichtig zu sein scheinen und daher mit dem „Etikett der Unwissenheit“, dem Verschiedenen, versehen werden, bis sich vielleicht daraus etwas Neues entwickelt.¹⁰⁵

Im Diversen liegt ein großes kreatives Potential des Films. In jedem Film werden neue Erzählungen des Menschen, neue Aspekte des Menschseins erfunden. Die Autorenmembran erweitert durch ihre Filmkunst die Vorstellung der Zuseher um schöpferische Lebensentwürfe, um Möglichkeiten des Menschseins. Der Film wird nie das Wesen des Menschen enthüllen können, er kann nur Aspekte zeigen, die dem Menschen innerlich sind, sowie in der Publikumsmembran das Denken des Menschen durch schöpferische Ausdrucksformen immer wieder neu und auf eine vielfältige Weise anregen (Visionen des zukünftigen Menschen) und dort und da zu einem Erkennen führen.

Die Auswirkungen der Filmrezeption auf die Wahrnehmung, die Verhaltensweisen und Lebensentwürfe sind deshalb so stark, weil in der Identifikation mit einer Figur aus der Sicht derselben entscheidende Momente eines filmischen Lebens miterlebt werden können (Teilhabe) und filmisch Entwicklungen gezeigt werden, die fern der persönlichen Vorstellungskraft liegen. Der Automatismus des Films entreißt der Publikumsmembran die Kontrolle ihrer eigenen Gedanken und entführt ihr Sehen und Denken auf Bahnen, die sie von sich aus

¹⁰⁵ Marcel Mauss, Soziologie und Anthropologie 2, S 199.

nie genommen hätte. Selbst wenn einzelne Entwicklungen nicht wirklich nachvollzogen werden können, öffnen sich im Sehen neue Wege und Denkweisen.

Bahnungen, große und kleine Bewegungen

Film ist nicht wie die Fotografie ein Abguss, sondern die Bewegung vieler beweglicher Schnitte. Denn jedes Bild ist, wie Deleuze im ersten Kapitel des *Bewegungs-Bildes* zeigt, der Schnitt einer Bewegungsmaterie, ein Durchschnittsbild. Die Bewegung addiert sich nicht erst später durch die Bewegung der Filmrolle dazu, sondern sie ist bereits im Bild selbst enthalten. Das Sehen der Bewegungen ist es auch, was das einfache Glück des Films ausmacht. «La vue du mouvement donne du bonheur: cheval, athlète, oiseau.» (BR/74)

Film modelliert Bewegung (Bewegungsbild) und Zeit (Zeitbild). Er folgt dabei meist den Bewegungen und Schicksalen von Menschen. Deleuze spricht dem Film und der Kunst im allgemeinen die Aufgabe zu, neue Bahnungen und Übergänge (Synopsen) zu schaffen.¹⁰⁶ Für die Erzählungen des Menschen im Film würde das bedeuten, im virtuellen Lebensstrom neue Verbindungen, neue Abzweigungen und Modulationen zu schaffen sowie neue Beziehungen zu den Dingen herzustellen. «Créer n'est pas déformer ou inventer des personnes et des choses. C'est nouer entre des personnes et des choses qui existent et *telles qu'elles existent, des rapports nouveaux.*» (BR/27)

Film multipliziert die menschlichen Laufbahnen; er zeichnet bekannte nach, schafft aber auch neue Differenzierungen und visionäre Menschenbilder. Materielle und geistige Verknüpfungen der Bilder lassen die Varianten und Möglichkeiten wuchern. Des Abtausches zwischen Bewegungs- und Zeitbildern wird man sich dabei kaum Gewahr. Ein Stück weit nimmt der Film die Geschichte der Menschen auf, beschleunigt sie meist hin zu einem dramatischen Wendepunkt und entfernt sich schließlich wieder von ihr. Manchmal verfolgt die Kamera eine Person, stellt ihr nach, wartet schon auf sie ums Eck, im Flur, ist ihr auf den Fersen. Dann wieder zieht die Person den Film mit sich, leitet ihn, zeigt ihm, wo es lang geht. Wer in diesem Spiel von Anziehung, Abstoßung und Widerstand die Leitung übernimmt, ändert sich von Mal zu Mal. Es kann eine Figur, die Kamera, die

¹⁰⁶ Gilles Deleuze, *Unterhandlungen*, S 91.

Landschaft, ein Ding, ein Begehren, eine Idee, ein Erkennen, ein Ereignis, etc. sein.

Gehen wir den Erzählungen des Menschen im Film nach, auf den Bahnungen, durch die Straßen, Gassen und Korridore, die der Film einzelnen Figuren vorgezeichnet hat und folgen wir den Biegungen, Weichen und Abzweigungen, durch die eine Person den Film führt. In einer Drehbuchskizze Godards zu *Sauve qui peut (La vie)* entwirft er die Handlung nur über die Bewegungen der Hauptpersonen. Die Handlung umfasst drei Personen, Jacques, Isabelle, Denise, und drei Orte, die Hölle, die Mitte und das Jenseits. Godard skizziert die Handlung so:

„Erste Bewegung (JACQUES) Von der Hölle zur Mitte
Zweite Bewegung (ISABELLE) Von der Mitte zur Mitte
Dritte Bewegung (DENISE) Von der Mitte zum Jenseits“¹⁰⁷

Film multipliziert die Erzählungen des Menschen. In Tom Tykwers *Lola rennt* werden 3 Varianten der Geschichte Lolas von ein und demselben Punkt aus durchgespielt, die dabei zu ganz unterschiedlichen Entwicklungen führen. Jeder Zeitpunkt innerhalb der zwanzig Minuten, die ihr bleiben um Mani zu retten, ist eine mögliche Abzweigung, die wiederum ihre eigenen Bedingungen und Konsequenzen nach sich zieht. Das heißt, jede Entscheidung (geistige Bewegung) und die davon abhängige materielle Disposition beeinflusst den weiteren Verlauf – und nicht nur ihres eigenen Lebens, sondern auch das aller anderen, deren Wege sie kreuzt. Sie rennt und rennt zwar die meiste Zeit (Bewegungsbild), immer wieder aber gibt es Momente, in denen sie wählen muss. Eine Entscheidung ist es z.B. ihren Vater um das Geld zu bitten und nicht ihren Onkel, und eine materielle Disposition, dass ihr Vater genau zu dem Zeitpunkt, als sie zu ihm in die Bank kommt, mit seiner Geliebten die Scheidung bespricht und seinen Familienfrust ablädt und überhaupt nicht in der Stimmung ist, seiner Tochter zu helfen.

Film hat die Potentialität, real existierende Strömungen aufzunehmen und den Menschen fern von einer Wesensbestimmung dort zu zeigen, wo

¹⁰⁷ vgl. das Drehbuch vom 15. Mai 1979 in: Godard, *Liebe Arbeit Kino*, S. 28ff.

und wie er lebt. Er holt den Menschen an einem Punkt ab, nimmt ihn in seiner Bewegung mit und verlässt ihn dann irgendwo wieder oder vergisst ihn einfach.

„Heute sieht man jedoch, wie die Bewegung sich immer weniger durch das Einschalten eines Angelpunktes definiert. Alle neuen Sportarten – Surfen, Windsurfen, Drachenfliegen... – sind vom Typus: Einfügung in eine Welle, die schon da ist. Hier wird nicht mehr vom Ursprung ausgegangen, sondern von einer Bahn, auf die man gelangt. Wie kann man sich von der Bewegung einer großen Woge annehmen lassen, von einer aufsteigenden Luftströmung, wie kann man 'dazwischen gelangen', statt Ursprung einer Anstrengung zu sein, das ist fundamental.“¹⁰⁸

Besonders in dokumentarischen und semidokumentarischen Filmen wird im Vergleich zu Spielfilmen weniger dramatisiert und damit der Handlung ein künstliches Profil gegeben, vielmehr werden Zusammenhänge aufgezeigt, Entwicklungen verfolgt, Tendenzen herausgearbeitet und Elemente sichtbar gemacht, die entscheidend für die Bewegung des Filmganzen sind. Auch in Musicals oder Tanzfilmen geht es um das Aufnehmen einer Bewegung: Musik und Tanz sind latent vorhanden, der Moment jedoch, in dem die Figur von der Bewegung der Welt mitgerissen wird, in dem sie in die Bewegung, ins Singen oder Tanzen kippt, ist nicht vorherzusehen (*Les demoiselles de Rochfort*).¹⁰⁹ Film als Zeitkunst gibt dem Bewegungsfluss der Lichtmaterie einen Rhythmus, eine Gestaltung. Wie in der Partitur eines Musikstückes kommen je nach Besetzung und Komposition unterschiedliche Stimmen, Tempi, Themen und Variationen vor. Themen werden eingeführt, variiert, transponiert, Stimmen fallengelassen, auf einer anderen Ebene oder an einem anderen Punkt von einem Instrument wieder aufgenommen.

Wir unterscheiden zwischen großen und kleinen Bewegungen. Die Filmtheorie befasst sich bevorzugt mit den großen Bewegungen (Genres, Themen, Ästhetiken). Wir verstehen unter den großen Bewegungen die dominierenden Bewegungslinien eines Filmes wie z.B. die Gesellschaft, das Heilige, die Liebe, die Natur, die Ästhetik, das Gesetz, die Moral, etc., die in der Bewegung des Ganzen unter-

¹⁰⁸ Deleuze, Unterhandlungen, S 175.

¹⁰⁹ „Worauf es aber ankommt, ist die Art und Weise, wie das individuelle Genie des Tänzers, seine Subjektivität, vom persönlichen Bewegungsablauf zu einem überpersönlichen Element und einer Bewegung der Welt gelangt, die der Tanz entwirft. Der Augenblick der Wahrheit stellt sich dann ein, wenn der Tänzer noch geht, aber schon wie schlafwandlerisch wirkt und dann von der Bewegung ergriffen wird, die ihn herbeizurufen scheint:[...].“ (ZB/86)

schiedliche Bedeutungen annehmen. Die Menschen sind diesen großen Strömungen ausgesetzt, sie lassen sich treiben oder widersetzen sich ihnen. Es kann aber auch die Geschichte einer einzelnen Person sein, ihr Schicksal, das der Film als dominierende Bewegung beschreibt. Die filmische Erzählung entspinnt sich nach Maßgabe des inszenierten Zusammenspiels der großen Bewegungslinien. Das Spannende dabei ist das Ineinandergreifen der Bewegungen, ihre gegenseitige Beeinflussung, die Kämpfe, Widerstände, usw. Die Bewegungen können sich, wie weiter oben für die Beschreibung, die Erzählhandlung und die Erzählung erläutert, als Bewegungs- oder als Zeitbild realisieren. Das Verhältnis der Bewegungen zueinander wird sich je nach der Art des Bildes unterscheiden: während eine Bewegung innerhalb des Zeit-Bildes alle anderen affiziert (da die Bilder einem Bewusstsein entstammen und über den Geist verbunden werden), laufen die Bewegungen im Bewegungs-Bild parallel.

Die kleinen Bewegungen oder Mikrobewegungen sind technisch bestimmbar wie der Kameranachschwenk, die Kamerafahrt, das Zoom, die Bewegungen der Figuren innerhalb des Kaders entlang der Aktionsachsen, das Licht, das Filmmaterial, der Ton und die Ausstattung. Sie dynamisieren den großen Bewegungsfluss.¹¹⁰ Im Nachschwenk umschreibt die Kamera von einem fixen Standpunkt aus ein Objekt entlang der vertikalen, der horizontalen oder der diagonalen Achse, bei den Kamerafahrten bewegt sie sich selbst auf unterschiedlichsten Fortbewegungsmitteln (Auto, Hubschrauber, Kran, etc.), zieht Bahnen durch den Raum, nähert sich einer Person oder entfernt sich von ihr. Überdies verändern die Figuren innerhalb einer Einstellung ihre Positionen zueinander, das Licht ändert sich, die Musik legt Stimmungsbahnen über das Bild, usw.

Kleine und große Bewegungen vollziehen sich natürlich nicht unabhängig voneinander. Die kleinen Bewegungen betreffen zwar nur das Verhältnis der Figuren, Elemente und Teile in einem begrenzten Ausschnitt, der Einstellung, sie verändern damit aber in der Dauer des Filmes die großen Bewegungen und das Filmganze – durch die Verknüpfung mit anderen Einstellungen über den Schnitt.

¹¹⁰ Knut Hickethier: Film- und Fernsehanalyse.- Stuttgart, Weimar: Metzler 1996² (= Sammlung Metzler Realien zur Literatur 277) S 62ff.

„Die Szenenaufgliederung (découpage) ist die Festlegung der Einstellungen, während die Einstellung Festlegung der Bewegung ist, die in einem geschlossenen System zwischen Elementen oder Teilen des Ensembles entsteht. Wie wir aber gesehen haben, betrifft die Bewegung auch ein Ganzes, das sich seinem Wesen nach vom Ensemble unterscheidet. Das Ganze ist das, was sich verändert, es ist das Offene oder die Dauer. [...] So hat die Bewegung einen Doppelaspekt [...]: sie ist ein Verhältnis von Teilen, und sie ist Affektion des Ganzen.“ (BB/36)

Dieses Gewebe aus großen und kleinen Bewegungen verändert sich ständig, indem es sich bildet, beeinflusst es dynamisch den ganzen Rest. Für die Kreisläufe der Publikumsmembran sind viele Verknüpfungen und Wege möglich, das Werden einer Figur im Ganzen der Bewegungen oder auch nur bestimmte Aspekte der Figur zu lesen (Körpertechniken, Wesen, Geschlecht, Charakter, Aussehen, etc.). Aber es sind immer die Erzählungen einzelner Menschen, die da von der Autorenmembran erschaffen werden und sich in der Verstrickung mit den anderen großen oder kleinen Bewegungen formen.

In *Viaggio in Italia* von Roberto Rossellini ist Italien eine große Bewegung, seine Kultur und Lebensweise, die den britischen Eheleuten auf ihrer Reise ihre emotionale Distanz vor Augen führen. In der Schlusszene befindet sich das Paar im Auto am Heimweg: er fest entschlossen, sie noch zögernd, sich scheiden zu lassen. Als sie in Neapel in eine Menschenansammlung geraten, die einer Marienprozession beiwohnt, sind sie gezwungen anzuhalten und auszusteigen. Die Menge ist von einem sich just in dem Moment ereignenden Wunder („Miracolo!“; „Miracolo!“), bei dem ein Blinder wieder sehend wird (sic!), wie magisch angezogen und zieht die Frau in ihrem Sog mit. Von der Situation überrumpelt, kann diese sich dem Druck der Menschen nicht widersetzen. Die Menge reißt buchstäblich das Paar auseinander und verwirklicht damit physisch die Scheidungsabsicht. Nun tatsächlich von ihrem Mann getrennt, findet ihr Trennungsschmerz seinen Ausdruck im Affekt des Schreiens nach ihm. Dieser, groß und stark, konnte sich zuvor zwar dem Andrang der Masse entgegenstellen, folgt ihr dann aber auf ihren Hilferuf. Erst als sich beide von der Bewegung des „miracolo“ führen lassen, als sie sich dem Strom der italienischen Männer und Frauen übergeben, finden sie wieder zueinander.

Die großen Bewegungen, denen sich einzelne Menschen ausgeliefert sehen, sind in sozialrealistischen Filmen historische Strömungen oder Gesellschaftsbewegungen oder auch die Natur. In *La Terra trema*

von Luchino Visconti vereitelt die Natur die Bemühungen der Fischer, ihre eigenen Produktionsmittel zu erwerben.

Umberto D. von Vittorio de Sica erzählt von dem Prozess der Isolation eines Rentners durch die Ignoranz und Gleichgültigkeit der Gesellschaft im Italien der Nachkriegszeit. Ehemals in einem Ministerium tätig, hat sich Umberto D. durch überteuerte Mietpreise und eine zu niedrige Rente leicht verschuldet. Ohne familiären oder freundschaftlichen Rückhalt, schlittert er immer tiefer in eine finanzielle Krise. Um einem demütigenden Lebensabend im Armenhaus zu entgehen, bleibt ihm nur die Würde des Freitods. Der einzige Lebensanker ist sein kleiner Hund Flaik.

Neben der allgemeinen sozialen Kälte sind es die modernen Verkehrsmittel, die jeden Versuch einer Solidarisierung mit Gleichgestellten durchkreuzen. Bereits am Anfang fährt ein Bus mitten durch eine Kundgebung von Rentnern, die für eine Pensionserhöhung demonstrieren. Später täuscht er eine Krankheit vor, um im Krankenhaus ein paar Tage kostenlose Mahlzeiten zu bekommen. Als er aus dem Krankenhaus entlassen wird und sich von seinem Bettnachbarn verabschiedet, stört wieder ein Bus eine verbindliche Verabredung. Auch ehemalige Arbeitskollegen, denen er auf der Straße begegnet, müssen immer gleich den nächsten Bus oder die nächste Straßenbahn nehmen und drücken sich so vor ihrer sozialen Verantwortung. Die Gesellschaft scheint sich wie die Verkehrsmittel auf festen Gleisen zu bewegen und nur die mitzunehmen, die stark genug sind, von selbst einzusteigen. Denn auch für das Hausmädchen, das mit ihm befreundet ist, ihm aber nicht wirklich helfen kann, ist abzusehen, dass es als schwangere Frau bald ohne Arbeit und ohne männlichen Rückhalt dastehen wird. Daher verwundert es nicht, dass Umberto D. die Eisenbahn als Mittel zum Freitod wählt, dass er sich der Wirklichkeit da unterwirft, wo sie ihn am stärksten bedroht.

In Liebesfilmen ist das Begehren, das die Bewegungen der Kamera, der Figuren zueinander und zur Publikumsmembran strukturiert. Das wird besonders schön in Wong Kar-Wai's *In the mood for Love* sichtbar. Herr Chow selbst sagt an einer Stelle, dass er nicht mehr sagen könne, wann ihre Beziehung begonnen hätte. Es müssten kleine Dinge gewesen sein, die man nicht wahrgenommen hatte und die dazu geführt hätten, dass sie nun zusammen seien. Der Film besitzt eine Überfülle

an kleinen Gesten und Bewegungen, die andeuten, ankündigen, jedoch nicht fortgesetzt werden.

Herr Chow und Frau Su sind Nachbarn in einem Wohnhaus in Hongkong. Ihre Wege kreuzen sich von Beginn an auf vielfältige Weise. Zuerst werden Möbel falsch zugestellt, Dinge verwechselt, mit der Zeit nehmen die beiden aber dieselben Wege, gehen aneinander vorbei, stoßen aufeinander. Ihre Beziehung findet erst einen intimen Raum (Restaurant, Zimmer), als sie bemerken, dass ihre Ehepartner ein Verhältnis miteinander haben. Im Nachspielen der ehebrecherischen Beziehung ihrer Partner sowie im gemeinsamen Schreiben von Geschichten intensiviert sich ihre Beziehung und entsteht ein Verlangen, das aber nicht, wie im Kino oft üblich, durch Blicke gelenkt wird, sondern durch die Bewegungen des Körpers, durch den Hüftschwung, den Gang, die Schritte, das Stiegensteigen, das Kommen und Gehen. Ihre Bewegungen zueinander mutieren zu einem Gleiten, Fließen, Schmieren, das in der Violinstimme, getragen vom rhythmischen Schreittempo der Musik, sein Echo hat. Die angedeuteten Bewegungen finden keine Fortsetzung, denn zwischen den beiden gilt das selbstgesetzte Verbot, nicht wie ihre Ehepartner zu werden, also keine Affäre zu beginnen. Am Ende, nach seinem Geständnis, sich doch in sie verliebt zu haben, verlässt Chow Hongkong und versiegelt ihre gegenseitige Leidenschaft und damit die Bewegung des Films im uralten Stein kambodschanischer Tempelmauern.

Der Verlauf der großen Bewegungen eines Films kann durch verschiedene Figuren formalisiert werden, z.B. den Kreis, die Spirale, die gerade Linie usw. Eine Struktur, die besonders realistische Effekte erzielt, ist das Gewebe. Die Geschichte, der Längsfaden, ist dabei nur Ausschnitt eines größeren Ganzen, sie ist in dieses eingebettet und entsteht aus der vorgegebenen Struktur, den Querfäden.

Der Film *Tueur à gages* von Darezhan Omirbayev erzählt die Geschichte eines Taxifahrers, der im wirtschaftlich maroden Kasachstan keine andere Möglichkeit sieht, seine Schulden zu begleichen, als sich für einen Auftragsmord bezahlen zu lassen. Die Szenen beginnen meist mit dem Geschehen an einem neuen Spielort und lassen sehr viel Zeit sich dieses anzusehen. Erst nach einiger Zeit taucht dann der Held auf. Es folgt die Fortsetzung der eigentlichen Handlung; knapp und ellip-tisch wird die Geschichte des Helden weitergeführt, der schließlich

den Schauplatz verlässt, die Kamera verweilt aber noch an diesem Ort und seinen Geschehnissen, die unberührt von der Absenz des Helden weitergehen. Dabei entsteht eine zweidimensionale Grundstruktur der Erzählung, ein Gewebe. Die Querfäden werden vom Geschehen am Handlungsort jeder einzelnen Szene gebildet, die eigentliche Handlung, die Geschichte des Protagonisten, ist der Längsfaden, der nur einen Bereich der Querfäden überlagert. Das Gewebe ist eine offene Erzählstruktur, da zwischen den handlungstragenden Geschehnissen Erzählstränge aufgenommen bzw. weitergeführt werden, die in diametraler Richtung zur Handlung verlaufen. Die Sequenz endet nie mit dem Helden, das Leben geht über das Einzelschicksal hinaus, das Vorher und das Nachher einer Szene verweist auf den Ort, die Welt und das Leben. Omirbayev will vielleicht damit zeigen, dass er auch die Geschichte einer anderen Person verfilmen hätte können, da alle von etwas Ähnlichem erzählt hätten, von der Brutalität, der Ausweglosigkeit und der Hoffnungslosigkeit des Lebens in Kasachstan.

Das Band zwischen Mensch und Welt

Im Film sehen wir nur einen Ausschnitt der Welt, der aber immer auf das Off, das Außen verweist. Dieses Außen ist, wie Bazin sagt, das Universum, die Natur. Deshalb hat der Schauspieler im Film eine grundlegend andere Funktion als im Theater: während im Theater der Mensch im Brennpunkt der dramatischen Handlung steht, da im geschlossenen Raum des Theaters alle Aufmerksamkeit auf die Bühne konzentriert ist und der Schauspieler durch sein Spiel alles außerhalb davon Liegende hereinholen muss, ist der vorausgesetzte Spielort des Films das Universum, das zur Dramatisierung nicht auf den Menschen angewiesen ist. „Eine Tür, die schlägt, ein Blatt im Wind, die Wellen, die an einen Strand plätschern können eine dramatische Kraft besitzen.“ (WK/91) Der Ausschnitt, den die Leinwandmembran davon zeigt, ist nur ein Teil, der aber immer auf das größere Ganze verweist. Der Mensch erscheint im Film im Zusammenhang der Welt, in sie „geworfen“, und der Film vermag es, das Gefüge zu zeigen, innerhalb dessen sich der Mensch bewegt, die Bedingungen, denen er unterliegt, und ganz allgemein das Band, das Mensch und Welt verbindet.

„Auf der Leinwand ist der Mensch nicht mehr der Brennpunkt des Dramas, um (unter Umständen) zum Mittelpunkt eines Universums zu werden. Der Impuls seiner Handlung kann eine sich ins Unendliche fortsetzende Wellenbewegung hervorrufen; die ihn

umgebende Dekoration ist ein Teil der Vielfalt und Kraft der Welt. Nicht nur die Dekoration, auch der Schauspieler kann fehlen, denn der Mensch ist nicht a priori dem Tier oder den Dingen gegenüber bevorzugen." (WK/95)

Für Deleuze scheint die „wahre Bestimmung des Kinos“ (ZB/212) darin zu liegen, dass das kinematografische Bild das Band zwischen Menschen und Welt zeigt. In der sensomotorischen Situation, im Bewegungsbild, reagiert der Mensch auf eine Situation, er interagiert mit allem, was ihn umgibt, mit der Welt. Mit dem modernen Kino und dem Zeitbild ist der Mensch aber von etwas Unerträglichem in der Welt getroffen, das ihn mit dem Udenkbaren im Denken konfrontiert und zur Suspension seiner Handlungsfähigkeit führt. Dadurch verändert sich der Status des Bildes, es wird zu einem rein optischen und akustischen Bild und der Mensch zu einem Sehenden, der, je mehr er sieht, umso weniger reagieren kann. Dieses Unerträgliche, so Deleuze, soll nicht überwunden werden um zu einer besseren Welt zu gelangen, denn „Der Mensch ist nicht selbst eine andere Welt als diejenige, in der er das Unerträgliche verspürt und in der er sich eingeengt fühlt.“ (ZB/222) Die Unmöglichkeit zu Reagieren, wenn das Denken vom Udenkbaren gelähmt ist, ist Indiz dafür, dass das Band zwischen Mensch und Welt gerissen ist. „Folglich muß dieses Band zum Gegenstand des Glaubens werden: es ist das Unmögliche, das nicht anders als in einer Glaubenshaltung zurückkehren kann.“ (ZB/224)

Der Mensch trägt das Unerträgliche in sich, das Udenkbare ist der innerste Kern seines Denkens. Es gilt daher, nicht dieses zu verneinen, sondern aus der Unmöglichkeit eine produktive Kraft zu machen, nicht an eine andere Welt zu glauben, sondern „an das Band zwischen Mensch und Welt, an die Liebe oder das Leben, und zwar im Sinne des Unmöglichen, des Udenkbaren.“ (ZB/222) Aufgabe der Regisseure sei es daher, den Zusehenden Gründe zu liefern, um an diese eine Welt zu glauben, um den Sprung zu wagen und diese eine Welt zu bejahen. „Von daher ist es notwendig, daß das Kino nicht die Welt filmt, sondern den Glauben an die Welt, unser einziges Band.“ (ZB/224)

Wenn wir uns wieder unserer Ausgangsfrage zuwenden – Was kann uns der Film vom Menschen in der Welt zeigen? –, so wird klar, dass es weniger um das Zeigen an sich und das Abbilden gehen kann (um eine Ästhetik), sondern dass der Film selbst in seiner Entwicklung auch je ein Versuch der Bestimmung dieses Verhältnisses von Mensch und

Welt ist. Die Art und Weise, wie einzelne Figuren gezeichnet sind und erscheinen, gründet in ihrem Verhältnis zur Welt. Wie wir es für die Beschreibung, die Erzählung und die Erzählhandlung gesehen haben, geht das moderne Kino von einem subjektiven, sich in der Dauer verändernden Verhältnis zur Welt und nicht mehr von einer Einheit zwischen Mensch und Welt aus. Der Film befreit also den Menschen aus der Objektrolle, in die ihn das Kameraauge zuvor zwängte, indem er den Menschen als reflektierendes Wesen in seiner Beziehung zur Welt darstellt, z.B. wenn eine Figur „sehend“ wird, die Welt um sich wahrnimmt, wenn die Welt im Blick der Person erscheint; aber nur um gleichzeitig aufzudecken, welchem Geflecht aus Macht, Geschichte und Schicksal, welchen Strukturen die Figur ausgeliefert ist und sie zu dem werden ließ, wie sie im Film erscheint.

Dem Film ist es immer darum gegangen, die Welt (die Menschen und Dinge) sichtbar zu machen und die Publikumsmembran damit zum Sehen zu bringen. Dies ist in einer zweifachen Weise gemeint: das einfache gegenständliche Sehen und Wahrnehmen, sowie das Verstehen und Bewusstwerden, das aus dem Zuseher einen Sehenden macht, wobei sich beide Arten des Sehens gegenseitig bedingen: Je aufmerksamer und genauer Gegenstände angeschaut werden, umso intensiver wird sich auch ein Denken dieser Dinge einstellen.¹¹¹

Besonders Godard ist ein Meister darin: Man muss die Bilder gegenständlich, konkret sehen und die Sprache wörtlich nehmen, um ihren Sinn zu verstehen. *Lausanne (Lettre à Freddy Buache)*, das ist der Himmel, der Stein/Beton und der See, das Blau, das Grau und das Grün der Stadt und in diesen drei Kategorien lässt sich über die Stadt denken. Und Godard leitet das Publikum auch an, genau hinzusehen:

¹¹¹ Die Sichtbarkeit des Dargestellten und damit das Verstehen des Bildes, das sich in der Stummfilmzeit langsam entwickelt hatte, wurde vor allem in den ersten Jahren des Tonfilms (in den 30-er Jahren des vorigen Jahrhunderts) total von der Begeisterung über die neuen technischen Möglichkeiten überdeckt. Es hat sehr lange gedauert, bis das Bild vom Sprechakt sowie der Sprechakt vom Bild wieder ihre Unabhängigkeit erlangten.

René Clair stellt seinen Lamentationen über die negativen Folgen der Einführung des Tons auf die Filmkunst seine Sicht des Tonfilms im Jahre 1950 gegenüber, worin man auch sehr schön die unterschiedliche Handhabung des Tons im Laufe dieser Entwicklung sieht. vgl. René Clair: Vom Stummfilm zum Tonfilm. Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films 1920 - 1950.- Zürich: Diogenes 1995.

Ferdinand (*Pierrot le fou*) liest aus einem Buch vor: „Er berührt ihre Schulter, er streicht ihr übers Haar“ und vollführt parallel dazu die gelesenen Gesten.

Deleuze spürte der Entsprechung von Substanz und Ausdruck, den Übergängen zwischen materiellen und geistigen Bewegungen im Anschluss an Bergson nach: Da, wo mentales und physisches Bild sich vereinigen, wo der Gedanke zur Bewegung (materiell) und die Bewegung zum Gedanken und Bild wird, auf- und absteigende Linie. Das ist die Bewegung einer Ästhetik und gleichzeitig die Bewegung der Poesie, da Form und Inhalt nicht mehr getrennt sind. Sie bleibt jedoch nicht auf abstrakte Bewegungen oder Bilder von Experimentalfilmen beschränkt. In *Umberto D.* von Vittorio de Sica gibt es eine lange Szene, in der wir dem Hausmädchen bei ihrer Morgenarbeit zusehen: wie sie schlaftrunken in die Küche schlurft, Kaffee mahlt, der Katze am Dach des Nachbarhauses zuschaut, wie sie die lästigen Ameisen verbrennt und irgendwann ihr Blick auch auf ihrem gewölbten Bauch hängen bleibt. Indem de Sica diesem belanglosen Tun, diesen kleinen Tätigkeiten, die ohne Auswirkungen auf die Handlung bleiben, mit so viel Liebe und Aufmerksamkeit folgt, gibt er eine genaue Beschreibung dessen, was morgendliche Hausarbeit ist und gleichzeitig, wenn der Zuseher dieser Beschreibung folgt, steigt da die Erkenntnis auf, was ein Heim, ein Haus bedeutet, was die Arbeit des Hausmädchens ausmacht, dass darin ihr einziger geborgener Wirkkreis besteht, dessen Sicherheit aber von der bevorstehenden Schwangerschaft bedroht ist. Vom Sehen steigt eine Erkenntnis auf, die wieder zum Bild zurückführt, da sie nur dort ihren Ausdruck findet.

Einstellungen auf den Menschen

Die Einstellung ist einer der technischen Grundbegriffe der Filmproduktion. Unter einer Einstellung versteht man üblicherweise den Abstand der Kamera zum Objekt und ihre Ausrichtung auf dieses.¹¹² Die Bezeichnungen der Einstellungen wie Totale, Halbtotale, Nahaufnahme usw. sind jedoch nicht an irgendwelchen abstrakten Größenangaben oder Brennweiten ausgerichtet, sondern am Menschen.

„Diese Relation zwischen dem Standpunkt und dem Abgebildeten, zwischen dem Zuschauerblick und dem Gezeigten wird in den Kategorien der *Größe der Einstellung* gefaßt. Sie definiert sich an der Größe des abgebildeten Menschen im Verhältnis zur Bildgrenze. [...] Sie sind am Spielfilm und mit ihm an der menschlichen Figur als Maßeinheit entwickelt.“¹¹³

Die Einstellungsgrößen sollen uns als Maßeinheiten dienen, mittels derer wir uns dem Bild des Menschen in der kinematografischen Anlage nähern. Die Bezeichnungen der Einstellungen sind laut Hickethier nicht einheitlich, da sie sich auf fließende Übergänge beziehen. Hickethier hat aber die acht geläufigsten Kategorien gewählt, an denen sehr schön sichtbar wird, wie der Mensch, je nach Einstellung, in einem ganz unterschiedlichen Weltzusammenhang erscheint. Der Bogen spannt sich von der weiten Einstellung über die Totale, die Halbtotale, die amerikanische, die halbnah und nahe Einstellung bis hin zur Groß- und Detailaufnahme, wobei der Mensch immer mehr ins Zentrum rückt. Weite Einstellungen geben den Blick frei auf Landschaften, Bergketten, Ebenen, das Meer, in denen der Mensch nur ein verschwindend kleiner Punkt ist. Die Totale bezeichnet den Handlungsraum, die Szenerie, in die der Mensch gestellt ist. In der Halbtotale „ist die menschliche Figur von Kopf bis Fuß zu sehen. Diese Einstellung eignet sich für die Darstellung von Menschengruppen, sowie körperbetonter Aktionen.“¹¹⁴ Die amerikanische Einstellung

¹¹² Man kann die Einstellung auch vom Filmmaterial her bestimmen. „Die Einstellung (‘shot’) ist die Grundeinheit der Filmmontage; sie ist physikalisch als einzelnes Stück Film ohne Unterbrechung der Kontinuität definiert. Sie kann bis zu zehn Minuten dauern (denn die meisten Kameras fassen nur Filmmaterial für zehn Minuten); oder auch nur $\frac{1}{24}$ Sekunde (ein Einzelbild).“ James Monaco: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia. Mit Grafiken von David Lindroth. Deutsche Fassung herausgegeben von Hans-Michael Bock. Übersetzt von Brigitte Westermeyer und Robert Wohlleben.- Hamburg: Rowohlt 2000⁴ S 129.

¹¹³ Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S 58.

¹¹⁴ ebd., S 58.

bringt den Cowboy von der Revolvertasche bis zum angespannten Gesichtsausdruck ins Bild.

„Als Halbnah bezeichnen wir eine Einstellung die den Menschen von der Hüfte an aufwärts zeigt. Sie ermöglicht noch eine Aussage über die unmittelbare Umgebung, stellt das Situative in den Vordergrund, zeigt vom Menschen zumeist den auf den Oberkörper und das Gesicht bezogenen Handlungsraum.“¹¹⁵

Dialoge und Sprechakte werden meist in der nahen Einstellung gezeigt, da der Mensch vom Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers sichtbar ist und insbesondere Mimik und Gestik im Blickfeld liegen. Die Großaufnahme ist dominiert vom Gesichtsausdruck, vom Affektbild des Menschen. In der Detailaufnahme schließlich rückt die Kamera noch näher und zeigt nur einen Ausschnitt des Gesichts.

Die Wahl der Einstellungsgröße drückt also die Haltung zum Objekt aus. Sie regelt Nähe und Distanz zwischen Zuseher und Figur und bestimmt das Verhältnis von Figur und Welt. „In der Einstellung liegt Stellungnahme und Urteil.“¹¹⁶ Im Gegensatz zum Theater gibt der Film mit seinen Einstellungen „eine wechselnde Sicht des Menschen“,¹¹⁷ verschiedene Ansichten des Menschen.

Wie Deleuze herausarbeitet, hat sich die Bedeutung der Einstellung durch die Einführung der beweglichen Kamera und der Montage verändert. Die Kamera ist nicht mehr auf einen fixen räumlichen Abstand beschränkt, sondern kann durch die Eigenbewegung sowie durch die Verknüpfung über den Schnitt mit anderen Einstellungen verbunden werden. Deleuze unterscheidet zwar vier Einstellungsarten, die sich aber auf die beiden Grundtypen der räumlichen und zeitlichen Einstellung zurückführen lassen. (BB/44ff.) Im Gegensatz zu den oben angeführten starren (räumlichen) Einstellungseinheiten wird eine bewegliche (zeitliche) Einstellungseinheit in einem geistigen Akt gebildet, der die unterschiedlichen Kameraeinstellungen, die verschiedenen Aufnahmepunkte, Kamerafahrten, Anschlüsse, Rekadrierungen und Sequenzeinstellungen zusammenzieht oder bei dem die zeitliche Länge der Einstellung auf die Dauer und damit den Wahrnehmungsprozess selbst verweist (z.B. bei Straub/Huillet).

¹¹⁵ ebd., S 59.

¹¹⁶ Béla Balázs: Der Geist des Films. Einleitung Hartmut Bitomsky.- Frankfurt/Main: makol 1972 S 39.

¹¹⁷ Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, S 60.

„Gegeben sei eine starre Einstellung, in der sich Personen bewegen: sie verändern ihre jeweilige Position im Rahmen des Ensembles. Doch eine solche Modifikation wäre vollkommen willkürlich, würde sie nicht etwas ausdrücken, was dabei ist, sich zu verändern, eine (wenn auch vielleicht nur geringfügige) qualitative Veränderung des Ganzen, die das Ensemble durchmacht. Nehmen wir jetzt eine Einstellung, in der sich die Kamera bewegt: sie kann von einem Ensemble zum anderen gehen und die entsprechenden Positionen des Ensembles in ihrem Verhältnis zueinander modifizieren. Alles das hätte keinerlei Notwendigkeit, wenn nicht durch solche Modifikationen eine absolute Veränderung des Ganzen ausgedrückt würde, die die Ensembles durchmachen.“ (BB/36)

Worauf Deleuze an dieser Stelle abzielt, ist, dass gleichgültig ob es sich um eine starre oder eine bewegliche Einstellung handelt, die Einstellung ihre Notwendigkeit und ihren Sinn nur aus der Bewegung des Ganzen erfahren kann. Dasselbe gilt für den Schnitt, auch er hat eine doppelte Funktion: einerseits stoppt er die Bewegung, andererseits verlängert er sie oder knüpft sie an eine neue Einstellung an, wodurch sich ihre Bedeutung verändert.

Im Folgenden greifen wir einige Einstellungen heraus, um anhand dieser das Verhältnis zwischen Mensch und Welt genauer zu untersuchen und zu sehen, welche Bilder des Menschen die kinematografische Anlage machen kann. Ursprünglich wollten wir dabei den von Deleuze entwickelten Bildtypen folgen – Wahrnehmungsbild (Was sieht der Mensch?), Aktionsbild (Was tut der Mensch?) und Affektbild (Was fühlt der Mensch?) –, haben uns dann aber dafür entschieden, die filmtechnische Kategorie der Einstellungen als Ausgangspunkt zu nehmen. Die Gründe dafür sind, dass es uns hier erstens um die Beziehung zwischen Mensch und Welt geht und nicht um die Bildtypen und ihre Verknüpfung und dass zweitens für die Einstellungen leichter korrespondierende Begriffe aus den anderen Wissenschaften gefunden werden konnten (wie z.B. der Begriff der Körpertechniken für die halbnah und halbtotale Einstellung). Überdies entwirft die „schöpferische Kamera“¹¹⁸ (die Autorenmembran) die Einstellungen, die den Menschen in immer neuen Sichtweisen erschaffen. Sie sind somit Ausdruck der Bestimmung des Verhältnisses von Mensch und Welt durch die Autorenmembran. „Jedes Bild meint eine Einstellung, jede Einstellung meint Beziehung, und nicht nur eine räumliche. Jede

¹¹⁸ Béla Balázs, Der Geist des Films, S 8ff.

Anschauung der Welt enthält eine Weltanschauung. Darum bedeutet jede Einstellung der Kamera eine innere Einstellung des Menschen.“¹¹⁹

Mensch und Milieu

Die offensichtlichste Positionierung des Menschen zu und in der Welt ist in der weiten und der totalen Einstellung gegeben, wo Menschen in ihrem Milieu gezeigt werden (Totale) und Größenverhältnisse etwas über Kräfteverhältnisse aussagen (weite Einstellung). Wie Balázs bemerkt hat, steht auch die Landschaft immer für ein Milieu, egal ob es sich dabei um Natur- oder Kulturlandschaft handelt.¹²⁰ Der durch die Einstellungsgröße definierte Ausschnitt bedeutet nicht nur Distanz oder Nähe (auch zeitliche Ferne/Nähe durch die räumliche Tiefe), sondern in Ausdehnung, Größe und Umfang auch den Handlungsraum des Menschen. Und die Art der Kräfte, denen Menschen in dem jeweiligen Handlungsraum ausgesetzt sind geben Auskunft über die herrschenden Lebensbedingungen.

Am Beginn von *The Savage Innocents* wird in einer weiten Einstellung ein kleiner Punkt in der Schneelandschaft im Näherkommen langsam zu einer menschlichen Gestalt, die am Ende des Films wieder von diesem Weiß verschluckt wird – ein Mensch ist in diese unendliche Schnee- und Eiswüste geworfen. In Western häufen sich weite Einstellungen, da in ihnen der Kampf um die Besitznahme des Landes vorherrschend ist bzw. weil es um die Wiederherstellung einer natürlichen Ordnung geht. In *Metropolis* zeigt sich die Macht der Stadt als Zeichen einer herrschenden Gesellschaftsordnung in den gigantischen Ausmaßen der Gebäude, Straßen, etc., der Mensch und insbesondere der Arbeiter ist im Vergleich dazu winzig. Wo es um ein physisches Kräftemessen geht, muss der Blick weit und offen sein, um die Kräfte vergleichen zu können. Die Kräfte von *Hulk* – ein zu einer Kraftmaschine mutierter Mensch – können sich nur in der Wüste, vor den Naturgewalten, in ihrer ganzen Stärke zeigen.

Rivette zeigt seine heilige Jungfrau (*Jeanne la Pucelle*) nicht wie Dreyer durch den Affekt (das Gesicht), sondern durch das Milieu. Immer bewegt sie sich in einer räumlichen Mittelstellung zwischen

¹¹⁹ ebd., S 31.

¹²⁰ „Denn im Film, der kein geographisches Lehrmittel, sondern die Darstellung von Menschenschicksalen sein will, gibt es keine ‚Natur‘ als neutrale Wirklichkeit. Sie ist immer Milieu und Hintergrund einer Szene, deren Stimmung sie tragen, unterstreichen und begleiten muß.“ In: Béla Balázs: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, S 66.

Natur/Hintergrund und Kamera und hält diese damit in einer affektiven Distanz, wobei die räumliche Entfernung zu einer zeitlichen wird, der historischen Distanz. Jeanne ist dadurch stärker in ihr historisches Milieu versetzt und agiert aus ihrer Epoche heraus¹²¹ und gleichzeitig verwehrt die Einstellung dem Zuseher eine emotionale Identifizierung, da Jeanne nur in ihrem Handeln und kaum mit ihren Gefühlen (mit Affektbildern) gezeigt wird.

Meist wird allerdings die Landschaft und vor allem das Wetter, als 'Physiognomie' der Landschaft,¹²² symbolisierend und charakterisierend eingesetzt. In einem dramatisierten Gleichlauf von Mensch und Natur synchronisieren sich menschliche und natürliche Stimmungen. In der Nacht des Eissturms (*Ice Storm* von Ang Lee), bei - 40°C, atmet Mikey die höchste Reinheit der Luft, den Tod, während es zwischen einer ganzen Gesellschaft von Ehepaaren zum inszenierten, offenen Ehebruch kommt.

Landschaften können spezifische Bedeutungen annehmen, die den inneren Zuständen der Protagonisten oder dem Milieu entsprechen (Wüsten, leere Landschaften, üppige Vegetation, das Meer, der Strand, die Berge, die Stadt, Vorstädte, etc.) und mit diesen wechseln.

Im Zeitbild sieht sich der Mensch der Welt gegenüber, die Landschaft kommt nicht mehr objektiv in den Blick, sondern sie entspricht der Wahrnehmung und der Weltsicht einer oder mehrerer Personen, wie in Rosselinis *Paisà*.¹²³

„Die wunderbare Schlussepisode zeigt die Partisanen, die im Moor eingekreist sind, in dem schlammigen Deltawasser des Po; [...] Die dramatische Rolle, die das Moor hier spielt, [...] Deshalb auch ist die Horizontlinie immer in gleicher Höhe. Diese Permanenz in den Proportionen zwischen Wasser und Himmel in allen Einstellungen des Films arbeitet eine der für diese Landschaft wesentlichen Eigenschaften heraus. Sie entspricht [...] dem subjektiven Empfinden, das die zwischen Himmel und Wasser lebenden Menschen kennenlernen, deren Leben fortwährend

¹²¹ Bei Dreyer geht es mehr um das Leiden, die Passion, daher die vielen Affektbilder.

¹²² Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, S 67.

¹²³ Auch für *Viaggio in Italia* von Rossellini hat Bazin eine wunderbare Beschreibung geliefert:

„Das ist das durch das Bewußtsein der Heldin 'gefilterte' Neapel; und wenn die Landschaft arm und begrenzt ist, so deshalb, weil dieses mittelmäßige bürgerliche Bewußtsein selbst unter einer außerordentlichen geistigen Armut leidet. Das Neapel in diesem Film ist dennoch nicht falsch (was es in einem dreistündigen Dokumentarfilm dagegen sein kann); es ist vielmehr eine geistige Landschaft, die gleichzeitig die Objektivität der reinen Fotografie und die Subjektivität des reinen Bewußtseins hat.“ (WK/162)

von einer winzigen Verschiebung des Winkels zum Horizont abhängt.“ (WK/152)

Wenn automatisches Handeln nicht mehr möglich ist, teilt sich das sensomotorische Bild in ein rein optisches und akustisches Bild. Beide sind im Zeitbild unabhängig voneinander, wodurch vor allem das visuelle Bild wieder sichtbar wird, da es nicht mehr vom akustischen Bild verdeckt ist. In Landschaften werden so die Zeichen der Zeit freigelegt, die Spuren und Male der Zivilisation erkennbar.

Besonders die Filme von Straub/Huillet (*I cani del Sinai, Sicilia!, Geschichtsunterricht*) lassen der Publikumsmembran die Zeit, diese zu entdecken. Die Ereignislosigkeit gibt den Blick frei auf die Erde, die Stadt, mit deren Geschichte sich Gedächtnis, Imagination und Wissen der Publikumsmembran verbinden. Da die Einstellungen sehr lange dauern und eigentlich wenig bis gar nichts passiert, wird die Wahrnehmung auf sich selbst verwiesen und erkennt in den Schichten und Lücken der Welt das Bild der Schichten, Lücken und Ereignisse des eigenen Gehirns. (ZB/266, 314) Die Wahrnehmung erkennt sich selbst im Bild, das sie sich von der Welt macht. Nach Deleuze entsteht dabei ein stratigrafisches, archäologisches und tektonischen Bild der Erde und des Gehirns. (ZB/312)

Die Rede entwickelt unabhängig davon ihre eigenen akustischen Bilder, die sich in die Schichten der Erde versenken und historische Ebenen aufdecken (daher auch die Geschichtsstunden, historischen Lektüren und mythischen Bezüge in den Filmen von Straub/Huillet).

Körpertechniken

Seit der Einführung des Buchdrucks und der damit einhergehenden Vorrangstellung des Wortes sei es, so Béla Balázs in *Der sichtbare Mensch*, zu einer Verkümmern der körperlichen Ausdrucksfähigkeit des Menschen gekommen.¹²⁴ Das besondere Vermögen des körperlichen Ausdrucks im Gegensatz zur Sprache sei der unmittelbare Ausdruck der Seele, der Gefühle und Empfindungen.

„Aber an dem Rücken eines griechischen Torsos ohne Kopf kann man deutlich sehen – auch wir können es noch sehen –, ob das verlorengegangene Gesicht geweint oder gelacht hat. Die Hüften der Venus lächeln nicht minder ausdrucksvoll als ihr Gesicht, und es hätte nicht genügt, einen Schleier über ihren Kopf zu

¹²⁴ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, S 16–24.

werfen, um nicht zu wissen, was sie denkt und fühlt. Denn der Mensch war sichtbar an seinem ganzen Leib.“¹²⁵

Im Kino des Stummfilms sah Balázs nun die Chance gegeben, durch den Wiedererwerb sowie die Kultivierung des körperlichen Ausdrucks den Menschen mit seinem Körper und seiner Seele wieder sichtbar zu machen. Er prophezeite dem Kino die Entwicklung einer internationalen, weißen Körpersprache, denn die Transnationalität sei Voraussetzung für die Verbreitung und damit den ökonomischen Erfolg des Films.

Die Einstellungen, die sich in dem Ausschnitt zwischen der Totale und der nahen Einstellung befinden, möchten wir als die ethnografischen Einstellungen zusammenfassen. Denn hier ist der Mensch von Kopf bis Fuß (halbtotale) oder von der Hüfte aufwärts (halbnah) im Blick. Die starren Einstellungen dieser Größe zeigen die Körpertechniken, den Gestus als soziales Phänomen. Die beweglichen Einstellungen, in denen die Einheit der Einstellung über einen geistigen Akt gebildet wird, sind Ausdruck der individuellen Verhaltensweisen eines Körpers. Bereits Marcel Mauss, der den Begriff der Körpertechnik in die Ethnologie einführte, erhielt durch das Kino den entscheidenden Anstoß dazu, mit diesem Begriff die Fülle seiner Beobachtungen zu strukturieren.

„Eine Art Erleuchtung kam mir im Krankenhaus. Ich war krank in New York. Ich fragte mich, wo ich junge Mädchen gesehen hatte, die wie meine Krankenschwestern gingen. [...] Ich fand schließlich heraus, daß es im Kino gewesen war. Nach Frankreich zurückgekehrt, bemerkte ich vor allem in Paris die Häufigkeit dieser Gangart; [] In der Tat begann die amerikanische Gangart durch das Kino bei uns verbreitet zu werden.“¹²⁶

Mauss definiert die Körpertechniken als die Art und Weise, wie die Menschen einer Gesellschaft traditionsgemäß ihren Körper einsetzen. Die individuellen Unterschiede werden dabei durch das psychologische Getriebe bestimmt, welches das Soziale, die Erziehung, auf das Biologische, den jeweiligen Körper, übersetzt.¹²⁷

Die wichtigsten Kategorien, nach denen Mauss die Körpertechniken klassifiziert, sind das Alter, das Geschlecht, die Geschicklichkeit bei der zielgerichteten Ausübung einer Körpertechnik sowie die Form

¹²⁵ ebd., S 17.

¹²⁶ Marcel Mauss, *Soziologie und Anthropologie* 2, S 202. Mauss trug den Text über die Körpertechniken 1934 vor.

¹²⁷ ebd., S 218.

der Erziehung zu einer Technik. Eine einfache Aufzählung verdeutlicht, worum es geht: um die Techniken des Schlafens, des Ausruhens, der Bewegung (laufen, tanzen, springen, klettern, absteigen, schwimmen), der Kraftakte (stoßen, ziehen, heben), der Körperpflege, des Verzehrs (essen und trinken), der Fortpflanzung, der Pflege. Schon Balázs verlangte ein geordnetes, filmisches Erfassen des „Gebärdenschatzes der Völker“, inklusive der Erklärung ihrer Bedeutung.

„Noch einige Jahre guter Filmkunst und die Gelehrten werden vielleicht daraufkommen, daß man mit Hilfe des Kinematographen das *Lexikon der Gebärden* [Hervorhebung I.B.] und der Mienen zusammenstellen müßte wie das Lexikon der Worte. Das Publikum wartet aber nicht auf diese neue Grammatik künftiger Akademien, sondern geht ins Kino und lernt von selbst.“¹²⁸

Im Film ist ein unendlich großes Beobachtungs- und Ausdrucksfeld der Körpertechniken eröffnet, sowohl für das Publikum als auch für die Filmemacher. Im bewegten Bild lässt sich im Gegensatz zur Fotografie die komplexe Koordination der Glieder, Muskeln und Sehnen bei der Ausübung einer Körpertechnik in ihrem zeitlichen Ablauf ansehen.¹²⁹ Im Kino führt der einzige Weg zum Denken über das Sichtbare, den Körper. Der Geist muss sich in die Materie „versenken“ um sehend zu werden. „Zwar denkt der Körper nicht, doch unnachgiebig und unbeugsam zwingt er zum Denken und zwingt das zu denken, was sich dem Denken entzieht – das Leben.“ (ZB/244) Der Körper kann das Leben, das, was ihm widerfuhr und was er ersehnt, nur durch seine Verhaltensweisen, seine Stellungen ausdrücken. In diesen erscheint der Körper nicht wie bei den Körpertechniken in seiner „Anpassung an ein physisches, mechanisches, chemisches Ziel“¹³⁰, er übernimmt auch keine Rolle, spielt keinen Typen, sondern er drückt sich durch seine Stellung aus, jenseits eines sprachlichen Äquivalentes.

¹²⁸ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, S 19.

¹²⁹ Am Beginn eines Entwicklungsstranges, der zur Erfindung des Filmes führte, steht Eadward M. Muybridge. Mit seinen in einer Reihe aufgestellten Fotokameras konnte er schnelle Bewegungsabläufe (z.B. den Pferdegalopp) in Einzelbildern zerlegt aufnehmen und anschließend, durch das Nebeneinanderstellen der Bilder die Bewegung wieder zusammenfügen. Nach der Analyse der Bewegungen bei Tieren interessierte er sich sehr bald für die Bewegungsabläufe bei Körpertechniken (eine Frau/ein Mann wäscht sich; eine Frau/ein Mann hebt einen Korb hoch, etc.). Eadward M. Muybridge: *Muybridge's complete human and animal locomotion. All 781 Plates from the 1887 Animal Locomotion. Introduction to the Dover Edition by Anita Ventura Mozley*. Vol. I.- New York: dover Publications, Inc. 1979.

¹³⁰ Marcel Mauss, *Soziologie und Anthropologie* 2, S 206.

Die Figur drückt sich in ihrer Körperstellung aus, sie zeigt sich durch und in ihrem Verhalten. Es ist weder das Wams, noch der kurze Haarschnitt, der die Soldaten daran glauben lässt, dass Johanna, die Jungfrau von Orleans (*Jeanne la Pucelle*) eine Kriegerin (Gottes) ist, es ist ihr Verhalten: die Überzeugung, die Festigkeit des Schrittes, die Entschiedenheit im Ausdruck und im Auftreten, durch die Kraft des Glaubens.

„Denken heißt begreifen, wozu ein nicht-denkender Körper in der Lage ist, nämlich begreifen, was seine Fähigkeit, seine Verhaltensweisen oder Stellungen sind.“ (ZB/244) Es sind Zustände des Körpers, die Geschichte des Körpers, aber auch seine Fähigkeiten und Erwartungen damit gemeint. Der Körper des Landpolizisten Pharaos de Winter (*L'Humanité* von Bruno Dumont) drückt Niedergeschlagenheit und Resignation aus: hängende Schultern, ein runder Rücken, der Bauch wölbt sich nach vorne, die Arme wie leblos herunterhängend. Etwas hat sich seines Körpers und seiner Seele bemächtigt, von dem er sich nicht mehr befreien kann. Wir erfahren zwar, dass er Frau und Kind verloren hat, diese Erklärung ist aber um so nichtiger, als seine Körperstellung alles Rationale übersteigt, und insofern die Angabe der Ursachen nur das Ungenügen des Erklärungsversuches verstärkt. Die Körperhaltungen zeigen bedeutet, die Geschichte aus diesen Verhaltensweisen und Zuständen heraus zu entwickeln und nicht, Rollen mit entsprechenden *Typen* zu besetzen. Nur von seinen Verhaltensweisen her werden Pharaos Tröstungen der Festgenommenen verständlich, sein zärtliches Anschmiegen an die Täter, nachdem sie gestellt wurden – denn sie unterscheiden sich in ihren Zuständen nicht von ihm. Und die Körperstellungen affizieren auch alle Körpertechniken: das Schlürfen des Kaffees, das langsame Kauen der Brötchen wirken so lustlos, dass sie den hoffnungslosen Ausdruck des Körpers noch unterstreichen.

Ferdinand wird von Marianne „Pierrot le fou“ genannt (*Pierrot le fou*), da er ohne ersichtlichen Grund eine ganze Reihe von Metamorphosen seiner körperlichen Zustände durchläuft, von der Langeweile, über den Mut, die Freude, die Inspiration, die Entdeckungslust, die Eifersucht und den Selbstmord. Auch Marianne kennt verschiedene Zustände, z.B. den Überdruß, ‘Ich weiß nicht, was ich tun soll!’, ‘Was soll ich nur tun?’, die aber immer wieder in eine Art von Grundbefindlichkeit münden.

Interaktionistische Soziologie in actu

Die nahe Einstellung zeigt den Menschen von der Mitte des Oberkörpers bis zum Kopf und rückt Mimik und Gestik und damit das Gespräch ins Blickfeld. Dabei stellte sich heraus, dass der Film ein neues Verständnis dessen erschloss, was bei einem Gespräch abläuft.

(ZB/295)

Die Einführung des Tons in den Film und vor allem sein vom visuellen Bild unabhängiger Gebrauch, wie z.B. in der Nouvelle Vague oder dem Neorealismus, machten im Bild unerwartete Dinge sichtbar. Nimmt man visuelles und akustisches Bild als zwei unabhängige Bilder, dann wird klar, dass sich die Rede zum einen in ganz unterschiedlichen Teilen des visuellen Bildes festsetzt und es dadurch modifiziert: sie hebt Bereiche hervor, macht auf Dinge aufmerksam, weist in eine bestimmte Richtung, etc. Zum anderen verteilt sie sich frei über die Kader und schafft damit zusätzliche Verbindungen. Die Bedeutungen und Zusammenhänge multiplizieren sich, da sich das Bild nicht mehr nur auf eine Situation bzw. Aktion bezieht. Die Figur reagiert nicht mehr sensomotorisch (Reiz - Reaktion) auf eine Situation, sondern interagiert mit mehreren. In diesem Sinne ist auch der Begriff der Interaktion in Abgrenzung zum sensomotorischen Begriff zu lesen. Die Bilder sind nicht mehr seriell verknüpft, sondern können sich auf vielfältige Weise über die Kader hinweg verbinden. Das Gespräch, der Sprechakt, zeigt die Bewegungen auf, die quer laufen und die unterschiedlichsten Punkte in Zusammenhang bringen.

Die Unabhängigkeit von visuellem und akustischem Bild führt zur Zunahme solcher Formen, die auf diese Differenz angewiesen sind, wie die Lüge, der Schwindel, die Täuschung, die Verleumdung und generell zu mehr Möglichkeiten der Spannungssteigerung (Suspens). Im Film *In the Mood for Love* stellen die Sprechakte ständig die visuell klaren Bedeutungen in Frage: sie verschieben die Bedeutungsfestsetzung, zögern sie hinaus und schieben damit die Befriedigung des Begehrens auf. Die Rede der Weißen (*The Savage Innocents*) gefährdet die Gesetze der Natur, denaturalisiert die Bilder¹³¹ und tönt als dunkle Bedrohung das Weiß des Eises ab.

¹³¹ Deleuze meint, dass das visuelle Bild im Stummfilm noch ein natürliches, ein sichtbares Bild war, während es im Tonfilm lesbar und denaturalisiert ist. (ZB/289-300).

Die vielfältigen Interaktionen, die der Sprechakt zwischen den visuellen Bildern freilegt, decken im Gegenzug auf (denn das Gespräch ist im Film den Bedingungen des visuellen Bildes ausgesetzt), dass der interaktionistische Charakter auch dem Gespräch eigen ist. Das bedeutet, dass ein Gespräch nicht alleine die zwischen zwei oder mehreren Subjekten verlaufende, von unterschiedlichen Interessen und Motiven geleitete Rede ist, sondern dass es den „Strukturen, Kräfteverhältnissen und Erregungsqualitäten“ (ZB/295) zwischen den Individuen unterliegt und sich entsprechend verteilt. Das Gespräch ist somit nach Deleuze ein Korrelat der Interaktion.

„Die Interaktionen zeigen sich in den Sprechakten. Gerade deswegen, weil sie von Individuen nicht explizit gemacht werden, aber auch nicht von einer Struktur herrühren, beziehen sich die Interaktionen nicht einfach auf die Partner eines Sprechaktes; vielmehr ist es der Sprechakt selbst, der selbständig zirkuliert, sich ausbreitet und entwickelt und dadurch die Interaktion zwischen entfernten, zerstreuten und einander gleichgültigen Individuen und Gruppen herstellt.“ (ZB/292)

Deleuze nennt den Tonfilm eine „interaktionistische Soziologie in actu“ (ZB/292), weil er genau diese Beziehungen innerhalb von Gruppen abbilden kann, die sich weder auf ein Individuum noch auf eine Situation zurückführen lassen, vielmehr gerade im Begriff der Bildung sind. Bei Godard findet man viele Beispiele für Interaktionen. Ferdinand und Marianne (Pierrot le fou) spielen vor amerikanischen Touristen Vietnamkrieg um Geld zu verdienen. Auf der Party der reichen Schwiegereltern von Ferdinand stehen die Gäste steif nebeneinander und ihr Sprechen besteht nur aus Zitaten von Werbeslogans.

Das Antlitz

Bleibt als letzte Einstellungsgröße die Großaufnahme. Die Kamera ist dabei auf das Gesicht des Menschen, auf seinen Ausdruck gerichtet. Hier hat der Film im Vergleich zum Theater durch die Nähe zum Schauspieler die großartige Möglichkeit, den seelischen Ausdruck, den Affekt, wie er sich im Minenspiel an der Hautoberfläche ausdrückt, abzubilden. „Wir sehen Empfindungen und Gedanken“.¹³² «TRADUIRE le vent invisible par l'eau qu'il sculpte en passant.» (BR/78)

¹³² Ebd., S 12.

Schon Balázs hat darauf hingewiesen, dass durch die Großaufnahme „[...] der Mensch nicht bloß näher gekommen (nämlich näher im selben Raum), sondern aus dem Raum überhaupt heraus und in eine ganz andere Dimension getreten“¹³³ ist.

Das Paradox liegt darin, dass die Großaufnahme nicht individualisiert, der Publikumsmembran die Figur nicht näher bringt, sie in ihrer Persönlichkeit nicht genauer bestimmt, vielmehr löscht die Großaufnahme des Gesichts die Person aus, da sie das reine Bild eines Affektes ist (der Angst, des Entsetzens, des Schmerzes, der Lust). Ein Affekt ist nach Deleuze unpersönlich, unteilbar und unabhängig von jeder räumlichen oder zeitlichen Bestimmung. (BB/138)

„[...] die Affekte sind keine Gefühle oder Affektionen mehr, sie übersteigen die Kräfte derer, die durch sie hindurchgehen. Die [...] Affekte, sind *Wesen*, die durch sich selbst gelten und über alles Erleben hinausreichen. Sie sind, so könnte man sagen, in der Abwesenheit des Menschen, weil der Mensch, so wie er im Stein, auf der Leinwand oder im Verlauf der Wörter gefaßt wird, selbst eine Zusammensetzung, ein Komplex aus Perzepten und Affekten ist. Das Kunstwerk ist ein Empfindungssein und nichts anderes: es existiert an sich.“¹³⁴

Wenn die Affekte auf der Leinwand keiner Person zugeordnet werden können, wenn sie den Träger der Affekte zum Verschwinden bringen, dann muss unsere Frage lauten: Wie kann der Film als Kunst uns das Antlitz des Menschen zurückgeben? Das Problem liegt ja darin, dass das Affektbild außerhalb jeder raum-zeitlichen Dimension steht und somit unabhängig von der konkreten filmischen Figur nur mehr reiner Affekt, Oberfläche ist. (BB/140-142)

Deleuze sieht zwei Möglichkeiten, dem Menschen im Affektbild seine Person zu bewahren. Zum einen könnten die Affektbilder so aneinander gereiht werden, dass sie in Bewegung kämen und der konkrete Raum somit aus der Bewegung der Affektbilder heraus entstehen würde – gleichzeitig dürften die Affektbilder aber nicht ineinander fließen, denn dann wäre die Individuation wieder aufgelöst. Oder die Bewegungsbilder, die den Affektbildern im Film vorangehen, müssten so verlaufen, dass sie im Raum selbst eine neue Dimension für die Affektbilder eröffneten.

¹³³ Béla Balázs, *Der Geist des Films*, S 11. Bergson würde sagen, dass die Quantität in eine neue Qualität umgeschlagen ist.

¹³⁴ Gilles Deleuze, *Was ist Philosophie?*, S 191f.

Geschenk an die Menschen

Unserer Meinung nach gibt es nur jenseits des Affektbildes die Möglichkeit, das Antlitz des Menschen zurückzugeben: durch das Zeigen der Verbindung zur Welt sowie zu den Mitmenschen. Nur ein Film, der aus Liebe zu den Figuren und aus dem Glauben an die Welt entstanden ist und den Menschen als Geschenk zugedacht ist, vermag dies.

„Rossellini sagt gern, daß im Mittelpunkt seiner Regiekonzeption die Liebe nicht nur zu seinen Figuren, sondern zum Realen überhaupt steht, und daß gerade diese Liebe es ihm verbietet, das, was die Realität zusammengefügt hat, zu trennen: die handelnden Personen und ihre Umgebung.“ (WK/161)

Es sind die kleinen Dinge, die Nebensächlichkeiten, die Belanglosigkeiten sowie die Poesie der Bilder, die von der Liebe des Regisseurs zu seinen Figuren zeugen. In *Nachtreise* zeigt Kenan Kilic illegale türkische Arbeiter, wie sie an einem dieser unzähligen Abende Tee trinken und Karten spielen. Wendy (*The Ice Storm*), die Göre, die die Jungs verführt und ohne schlechtes Gewissen Lippenstift klaut, wird in einer Szene, in der sie mit dem Rad mit vollem Tempo, jugendlich ungestüm, abwärts durch den Wald fährt, von aller Schuld freigesprochen. Selbst ihre Mutter ist gerührt, als sie sie so sieht.

„In EIN ARBEITERCLUB IN SHEFFIELD [von Peter Nestler, BI] treten im Club Musiker auf. Sie werden auf der Bühne gezeigt. Aber dann gibt es stets noch ein Bild von ihnen, das sie in der Garderobe zeigt, und dieses Bild ist ein Photo, ein Porträt neben ihrer Arbeit: ein Bild, nicht so sehr von ihnen als vielmehr für sie, eine Zueignung, ein Geschenk, eine Erinnerung.“¹³⁵

¹³⁵ Hartmut Bitomsky, *Kinowahrheit*, S 141.

Ein neuer Durchlauf

Am Ende eines gedanklichen Durchlaufes haben sich die Fragestellungen verschoben, haben sich Zugänge als Sackgassen erwiesen, sind Nebenstraßen zu Hauptstraßen geworden und ist der Ausgang nur ein künstlicher Abbruch oder Schnitt vor einem neuerlichen Durchlauf. Wo sich während der Arbeit Nebenlinien als unerwartet interessant herausstellten, mussten diese aufgrund mehrerer Aspekte vorzeitig verlassen werden: im Sinne einer Ausgewogenheit der Teile, im Hinblick auf den Umfang der Arbeit sowie den Wunsch, möglichst viele Aspekte zu berühren um eine grobe Skizze anzufertigen mit lediglich einigen genauer ausgearbeiteten Zweigen.

Immer wieder machten sich Zweifel breit, inwieweit sich unsere Überlegungen wirklich auf den Film und das Bild des Menschen im Film beziehen und die Fragestellungen auch die wesentlichen Punkte treffen.

Deleuze stellt dazu am Ende des *Zeit-Bildes* das Verhältnis von Theorie und Praxis klar und verteidigt die Theorie vor falscher Kritik. Wenn sich die Philosophie mit dem Kino beschäftigt, dann sei das keine Theorie über das Kino. Philosophie sei nämlich selbst eine Praxis, eine Praxis der Begriffe. Und wenn sich diese Praxis der Begriffe mit den aus einer anderen Disziplin heraus entstandenen Begriffen beschäftige, so gehe es um die Interferenz dieser Begriffe, die Überlagerungen und Verschiebungen.

„Die Begriffe des Kinos sind nicht im Kino 'gegeben'. Und dennoch sind es die Begriffe des Kinos und nicht Theorien über das Kino. So dass es immer, zwischen Mittag und Mitternacht, einen Augenblick gibt, in dem man nicht mehr fragen sollte: Was ist Kino, sondern: Was ist Philosophie?“ (ZB/358f.)

Bibliografie

A Companion to Film Theory. Edited by Toby Miller and Robert Stam.- Oxford: Blackwell Publishers Ltd. 1999.

Afrikanisches Kino. Marie-Hélène Gutberlet, Hans-Peter Metzler (Hg.). Mit Beitr. von [...].- Unkel/Rhein, Bad Honnef: Horlemann 1997 (= Arte-Edition).

Balázs, Béla: Der Geist des Films. Einleitung von Hartmut Bitomsky.- Frankfurt/Main: makol 1972.

ders.: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen von Robert Musil, Andor Kraszna-Krausz, Siegfried Kracauer und Erich Kästner.- Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 2001 (= stw 1536).

Bazin, André: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Mit einem Vorwort von Eric Rohmer, „Die ´Summe´ von Bazin“, und einem Nachwort von François Truffaut, „Il faisait bon vivre“. Hrsg. von Hartmut Bitomsky, Harun Farocki und Ekkehard Kaemmerling.- Schauberg: DuMont 1975.

Bergson, Henri: Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge. Mit einem Nachwort von Konstantinos P. Romanòs. Aus dem Italienischen übersetzt von Leonore Kottje, mit einer Einführung herausgegeben von Friedrich Kottje.- Hamburg: Europäische Verlagsanstalt/Rotbuch Verlag 2000³.

ders.: Die beiden Quellen der Moral und der Religion. Aus dem Französischen von Eugen Lerch.- Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992 (= 11300).

ders.: Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist. Mit einer Einleitung von Erik Olger.- Hamburg: Felix Meiner Verlag 1991 (= Philosophische Bibliothek 441).

ders.: Zeit und Freiheit. Mit einem Nachwort „Anmerkungen zu Henri Bergson“ von Konstantinos P. Romanòs.- Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1994(= eva-Taschenbuch 213).

„Bestellen wir unseren Garten“. Ein Gespräch mit Jean-Luc Godard. Übersetzt von Petra Metelko. in: Viennale 1998. Jean-Luc Godard.- Wien: Viennale 1998.

Bitomsky, Hartmut: Kinowahrheit. Hrsg. von Ilka Schaarschmidt.- Berlin: Vorwerk 8 2003.

Bresson, Robert: Notes sur le cinématographe. Préface de J.M.G. Le Clézio.- Paris: Éditions Gallimard 1988.

Clair, René: Vom Stummfilm zum Tonfilm. Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films 1920 - 1950.- Zürich: Diogenes 1995.

Daney, Serge: Im Verborgenen. Kino. Reisen. Kritik. Aus dem Französischen von Johannes Beringer.- Wien: PVS 2000.

Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann.- Frankfurt/Main: suhrkamp 1998² (= stw 1288).

ders.: Das Zeit-Bild. Kino 2. Übersetzt von Klaus Englert.- Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997 (= stw 1289).

ders.: Henri Bergson zur Einführung. Herausgegeben und übersetzt von Martin Weinmann.- Hamburg: Junius 2001 (= Zur Einführung 236).

ders.: Unterhandlungen 1972 - 1990. Aus dem Französischen von Gustav Roßler.- Frankfurt/Main: edition suhrkamp 1993 (= NF 778).

ders.: Was ist Philosophie? Aus dem Französischen von Bernd Schwips und Joseph Vogl.- Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1996².

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften.- Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1974
(= stw 96).

ders.: Die Ordnung des Diskurses. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Mit einem Essay von Ralf Konersmann.- Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991 (= Fischer Wissenschaft 10083).

Film as Ethnography. Peter Ian Crawford and David Turton (ed.).- Manchester & New York: Manchester University Press 1992.

Filmästhetik. Hrsg. von Ludwig Nagl.- Wien: Oldenbourg 1999
(= Wiener Reihe 10).

Godard, Jean-Luc: Histoire(s) du cinéma I. Introduction à une véritable histoire du cinéma, la seule, la vraie. Toutes les histoires, une histoire seule. Bd. 1.- Paris: Gallimard-Gaumont 1999.

ders.: Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann (Das Leben). Aus dem Französischen übersetzt von Lothar Kurzawa und Volker Schäfer.- Berlin: Merve Verlag GmbH 1981 (= 99).

Grafe, Frieda: Licht aus Berlin. Lang, Lubitsch, Murnau und weiteres zum Kino der Weimarer Republik. Herausgegeben von Enno Patalas.- Berlin: Verlag Brinkmann&Bose 2003 (= Schriften 2).

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse.- Stuttgart, Weimar: Metzler 1996² (= Sammlung Metzler Realien zur Literatur 277).

Jeffrey Shaw - eine Gebrauchsanweisung. Vom Expanded Cinema zur Virtuellen Realität. Herausgeber: ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Heinrich Klotz und Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Peter Weibel.- Ostfildern-Ruit: Cantz 1997.

Kapuściński, Ryszard: Die Erde ist ein gewalttätiges Paradies. Reportagen, Essays, Interviews aus vierzig Jahren.- Frankfurt/Main: Eichborn 2000.

Lyotard, Jean-Francois: Intensitäten. Aus dem Französischen von Lothar Kurzawa und Volker Schäfer.- Berlin: Merve 1978(=75).

Marks, Laura U.: The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.- Durham and London: Duke University Press 2000.

Mauss, Marcel: Soziologie und Anthropologie 2. Gabentausch. Soziologie und Psychologie. Todesvorstellungen. Körpertechniken. Begriff der Person. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Henning Ritter und Axel Schmalfuß.- Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1989 (= Fischer Wissenschaftl890 / 7432).

Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Film und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia. Mit Grafiken von David Lindroth. Deutsche Fassung herausgegeben von Hans-Michael Bock. Übersetzt von Brigitte Westermeier und Robert Wohlleben.- Hamburg: Rowohlt 2000⁴..

Muybridge, Eadweard: Muybridge's complete human and animal locomotion. All 781 Plates from the 1887 Animal Locomotion. Introduction to the Dover Edition by Anita Ventura Mozley. Vol. I.- New York: dover Publications, Inc. 1979.

Noguera, Rui: Kino der Nacht. Gespräche mit Jean-Pierre Melville. Mit einem Vorwort von Jean-Pierre Melville, einem Nachwort von Philippe Labro, einer Erinnerung an Jean-Pierre Melville von Volker Schlöndorff und einem Gespräch mit Rui Nogueira von Robert Fischer. Herausgegeben und aus dem Französischen von Robert Fischer.- Berlin: Alexander Verlag 2002.

Nouvelle Vague. Hrsg. von Frieda Grafe.- Wien: hundertjahrekino, Viennale, Filmcasino 1996.

Pour une anthropologie visuelle. Recueil d'articles publiés sous la direction de Claudine de France.- Paris, La Haye, New York: Mouton Éditeur 1979.

Reclams Filmführer. Von Dieter Krusche unter Mitarbeit von Jürgen Labenski und Josef Nagel. 12., neubearbeitete Auflage. Mit 211 Abbildungen.- Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003.

Robbe-Grillet, Alain: Der Augenzeuge. Roman. Aus dem Französischen von Elmar Tophoven.- Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1986.

ders.: L'année dernière à Marienbad.- Paris: Les Editions de Minuit 1961 (= j'ai lu 546).

ders.: Pour un nouveau roman.- Paris: Les Éditions des Minuit 1996 (= Collection "critique").

Said, Edward W.: Orientalism.- London: Penguin Books 1995.

Stoller, Paul: The cinematic griot. The ethnography of Jean Rouch.- Chicago & London: The University of Chicago Press 1992.

Taussig, Michael: Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne. Aus dem Amerikanischen von Regina Mundel und Christoph Schirmer.- Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1997 (=EVA Wissenschaft).

Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik. Herausgegeben von Karsten Witte.- Frankfurt/Main: suhrkamp 1972 (= edition suhrkamp 557).

Vogel, Günter und Hartmut Angermann: dtv-Atlas zur Biologie. Tafeln und Texte. Bd. 1.- München: dtv 1984³ (= 3221).

"Wir sind alle Menschenfresser". Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen. Hrsg. von Susanne Marschall und Bodo Witzke.- St. Augustin: Gardez!-Verlag 1999 (= Filmstudien 4).

Filmografie

Carné, Marcel: *Le jour se lève* (1939)

Coen, Ethan u. Joel: *The man who wasn't there* (2001)

De Sica, Vittorio: *Umberto D.* (1952)

Demy, Jacques u. Agnès Varda:
Les demoiselles de Rochefort (1967)

Dreyer, Carl Th.: *La passion de Jeanne d'Arc* (1928)

Dumont, Bruno: *L'Humanité* (1999)

Flaherty, Robert: *Nanook of the North* (1922)

Godard, Jean-Luc: *Le Mepris* (1963)
Lettre à Freddy Buache (1982)
Pierrot le fou (1965)
Sauve qui peut (La vie) (1980)

Kilic, Kenan: *Die Nachtreise* (2002)

Lang, Fritz: *Metropolis* (1927)

Lee, Ang:
The Hulk (2003)
The Ice Storm (1997)

Omirbayev, Darezhan: *Tueur à gages* (1998)

Philibert, Nicolas: *Être et avoir* (2002)

Ray, Nicolas: *The Savage Innocents* (1960)

Rivette, Jacques: *Jeanne la Pucelle* (1994)

Rossellini, Roberto: *Germania Anno Zero* (1948)
Paisà (1946)
Stromboli (1950)
Viaggio in Italia (1954)

Rouch, Jean: *Les Maîtres fous* (1955)
Bataille sur le grand fleuve (1951)
Porto novo (1971)

Seidl, Ulrich: *Mit Verlust ist zu rechnen* (1992)

Straub, Jean-Marie u. Danièle Huillet:
Geschichtsunterricht (1972)
I cani del Sinai (1976)
Sicilia! (1998)

Tykwer, Tom: *Lola rennt* (1998)

Visconti, Luchino: *La terra trema* (1948)

Wong, Kar-Wai: *In the mood for Love* (2000)

Welles, Orson: *Citizen Kane* (1941)

LEBENS LAUF

PERSÖNLICHE DATEN

Name: Ingrid Blasge
Geb.datum: 27.04.1975
Geb.ort: Waiern/Kärnten
Fam.stand: Lebensgemeinschaft

AUSBILDUNGSDATEN

seit 2001 Studium Deutsch als Fremdsprache
seit 1994 Studium der Philosophie und einer Fächerkombination aus Germanistik,
Kulturanthropologie und Geschichte an der Universität Wien
1989-1994 HTL Villach für EDV und Organisation
1985-1989 Musikhauptschule Feldkirchen/Kärnten
1981-1985 Volksschule Wachsenberg

ZUSATZAUSBILDUNGEN/PRAKTIKA

2002-2003 5-monatiges Unterrichtspraktikum in Bamako/Mali-Westafrika
1999-2000 zweisemestriger Studienaufenthalt an der französischsprachigen Universität
Lausanne (CH)
1999-2000 Kurse zur Geschichte des Films an der dortigen
Cinémathèque bei Freddy Buache und Dominique Païni
1997-1999 Intensivsprachkurse Französisch

BERUFLICHE ERFAHRUNGEN

Verwaltung eines Videoarchivs, Mitarbeit in einem Cultural Consulting Büro (Ideenfindung Ei)
diverse Deutschkurse (Schüler, Erwachsene, Flüchtlinge)
Erfahrungen in den Bereichen Theater, Gastronomie, Landwirtschaft sowie EDV